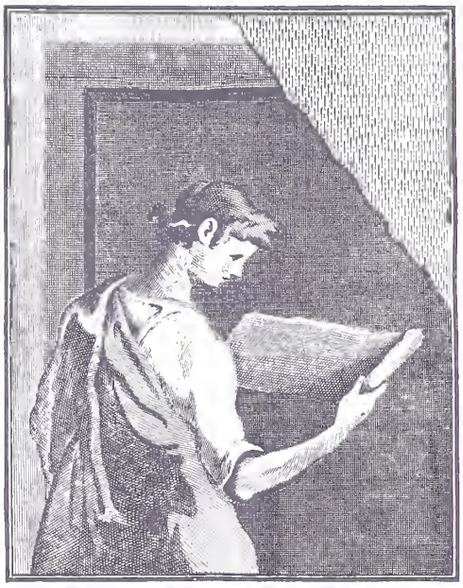


THE GETTY CENTER LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/monumentsetmemoi1319acad

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME TREIZIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—

1906

Premier Fascicule (N° 25 de la Collection).

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

Pages.

I. *A propos d'un buste égyptien récemment acquis par le Musée du Louvre,* par M. Georges Bénédite. 5

II. *Tête égyptienne du Musée de Bruxelles,* par M. Jean Capart. 27

III. *Fresques byzantines de Néréditsi d'après les aquarelles de M. Brajlovskij,* par M. Jean Ebersolt. 35

IV. *Saint Matthieu (?) écrivant sous la dictée de l'ange, bas-relief en pierre (Musée du Louvre),* par M. André Michel.. 57

V. *Les retables français en ivoire du commencement du XIV^e^ siècle,* par M. Raymond Koechlin. 67

VI. *Trois faïences orientales lustrées au Musée du Louvre,* par M. Gaston Migeon. . . 77

VII. *Le retable de Boulbon au Louvre et les miniatures de Chugoinot à Aix-en-Provence,* par M. F. de Mély. 85

VIII. *Note additionnelle sur un bas-relief de bronze du Musée du Louvre,* par M. Étienne Michon. 107

PLANCHES

I-II. Le roi Akhounaton. XVIII^e^ dynastie (Musée du Louvre).

III. Tête égyptienne (Musée de Bruxelles).

IV. Église de Néréditsi, près Novgorod : coupole et absides.

V. Église de Néréditsi, près Novgorod : paroi ouest.

VI. Saint Matthieu (?) écrivant sous la dictée de l'ange, bas-relief en pierre (Musée du Louvre).

VII. Fragments de retables français en ivoire (commencement du XIV^e^ siècle).

VIII. Trois faïences à lustre d'or (Musée du Louvre).

IX. Le retable de Boulbon (Musée du Louvre) et trois miniatures d'un manuscrit de la Bibliothèque d'Aix.

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME TREIZIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—

1906

THE GETTY CENTER
LIBRARY

A PROPOS D'UN BUSTE ÉGYPTIEN

RÉCEMMENT ACQUIS PAR LE MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHES I-II

Le temps est déjà loin où, pour défendre la sculpture égyptienne contre la théorie de l'invariabilité du canon hiératique, Emm. de Rougé esquissait, avec sa sûreté de vue ordinaire, les grandes lignes d'un classement des monuments figurés de l'Égypte antique en vastes périodes correspondant aux quatre grandes divisions historiques, classement qui parut si exactement approprié qu'on s'en est contenté pendant plus de trente ans et qu'on l'a érigé en un dogme encore aujourd'hui très vivace, puisque la connaissance de l'art égyptien répandue dans le grand public ne va pas beaucoup au delà. Cependant, Mariette chez qui le sens archéologique et l'esprit du détail étaient sans cesse tenus en éveil par les découvertes d'alors, si fertiles en points de comparaisons, se plaisait à constater dès ce moment, notamment pour l'Ancien Empire, des particularités qui permirent d'envisager ces grandes périodes sous un aspect un peu plus complexe ; et cette manière de voir devait être le point de départ d'une conception nouvelle et féconde, en ce qu'elle reconnaissait implicitement à l'art égyptien cette vitalité persistante qui, observée pas à pas dans sa

marche évolutive, donnait l'explication des transformations essentielles au tournant des grandes périodes[1]. Mais, dans la détermination de ces caractères, une confusion a été commise : on a classé et comparé des entités sans tenir suffisamment compte de leur nature. Il en est résulté certaines invraisemblances et la plus grave était celle qui faisait dériver plus ou moins directement l'imagerie hiératique des temples thébains de l'art naturaliste des mastabas memphites. On croyait à une véritable dégénérescence académique de cet art vivant et jeune sous l'influence déprimante d'un respect trop servile des conventions. Ce jugement conforme, semblait-il, à l'une de ces lois fatales qui président au développement artistique de toutes les civilisations, avait l'inconvénient de négliger la coexistence en pleine période sacerdotale d'un style qui l'était au plus au haut degré et d'un style qui l'était aussi peu que possible, et ce contraste ne constituait pas, dans l'art égyptien, un phénomène passager et isolé, mais paraissait durer aussi longtemps que le premier et le second empire thébain, et, qui plus est, que l'époque saïte : on savait déjà qu'à côté des représentations canoniques des dieux et des rois, d'un type si peu variable qu'on le retrouve sans le moindre changement dans les plus formidables colosses que la main de l'homme ait sculptés et dans les plus infimes figurines des trousseaux d'amulettes, ainsi que dans les bas-reliefs reproduisant à satiété sur les murs des temples les mêmes scènes mystiques ou liturgiques, les tombes des grands officiers de la cour thébaine présentaient des scènes de la vie réelle, exécutées avec une liberté et une fantaisie qui ne le cédaient guère à celles de Saqqârah. L'art industriel du même temps, on ne l'ignorait pas davantage,

1. On trouvera peut-être superflu que je rappelle ici combien fut important le progrès réalisé en France par la publication du tome I[er] de l'*Histoire de l'Art* de G. Perrot et Ch. Chipiez qui systématisait les données les plus éparses et introduisait l'explication du rôle des monuments par les croyances et de leurs conditions matérielles par les conditions de race et de climat. Moins systématique, l'*Archéologie égyptienne* de Maspero est l'exposé le mieux documenté sur la question : tout ce qui a trait à la technique des arts y est formulé d'une manière qui restera longtemps le modèle du genre. Une nouvelle édition, complétée et revisée sur certains points que les dernières découvertes ont éclairés d'une lumière nouvelle, conservera à cet ouvrage, dans l'état actuel de la science, la classique autorité qui lui appartient.

témoignait d'un sentiment de la forme, de la composition et de l'agencement des figures qui avait les plus étroits rapports avec ces scènes de la vie réelle et n'en avaient que de très éloignés avec l'hiératisme contemporain. Ces contradictions étaient acceptées, mais non expliquées, ou simplement reçues comme une preuve des aptitudes variées du génie de la race et de ses ressources artistiques et industrielles. Il était pourtant visible que ces deux formes de l'art correspondaient à deux courants parfaitement distincts et qu'on pouvait tout au moins suivre depuis le Moyen Empire jusqu'à la fin de l'époque saïte, à savoir un courant de production laïque et populaire, éminemment libre et exposé à subir au plus haut degré toutes les influences, et un courant de pratique traditionaliste et sacerdotale, susceptible de ne subir d'influence qu'à l'intérieur de certaines limites fixées d'avance.

Ce fait capital, qui domine tout le développement de la sculpture égyptienne à travers les trois ou quatre millénaires de sa durée, pour cesser d'être considéré comme une simple vue de l'esprit et prendre rang de vérité acquise, avait besoin, comme c'est toujours le cas, d'être mis brusquement en lumière par une découverte importante. C'est ce qui est arrivé grâce aux fouilles du musée de Berlin au temple d'Ousirnirâ à Abousir. Le déblaiement des bas-reliefs[1] a dû quelque peu surprendre ceux qui, s'attendant à voir réapparaître le style contemporain des mastabas de Saqqârah, se sont retrouvés en présence des procédés de figuration hiératique d'un âge plus récent. Ce n'était pas là, à vrai dire, le plus ancien échantillon de ce style, qui remonte bien au delà, dans les bas-reliefs rupestres du Sinaï; mais c'était, par le rôle même qu'il jouait dans la décoration du temple et par l'importance des représentations, le plus significatif. En outre, cette constatation permettait d'en reculer singulièrement les ori-

1. Ces curieux bas-reliefs, dont une notable partie représente le cérémonial de la fête *Sed*, vont être, semble-t-il, incessamment publiés par M. de Bissing, qui a largement subventionné les fouilles exécutées par MM. Borchardt et Schaefer, pour faire suite au volume consacré à l'architecture par le Dr Borchardt.

gines, attendu que les bas-reliefs en question n'ont, à aucun degré, ce caractère de tâtonnement et d'incertitude qui marque les premières étapes d'une transformation. Je pense au surplus qu'il en aurait été de même, si l'on avait retrouvé les bas-reliefs des temples de la IV^e^ dynastie. Le point de départ de ce style hiératique me paraît devoir être cherché, bien au delà du temps des pyramides, en pleine époque thinite et, probablement, beaucoup plus près de Ménès que des derniers rois. Dès que furent fixés et stylisés les attributs de la royauté et les types des dieux, cet art protocolaire et religieux était par cela même créé[1] et avait dû très rapidement se fixer, comme l'écriture dont il n'est pour ainsi dire qu'une forme, plus exclusivement figurative.

Ceci admis, une objection est à prévoir. Dans les mastabas, indépendamment et parfois même au milieu des scènes mouvementées de la vie réelle, il existe des représentations (en pied ou assises) des propriétaires de la tombe qui, tout en ayant les traits du visage empreints d'un caractère réaliste plus ou moins marqué, n'en gardent pas moins des attitudes invariables et conventionnelles à ce point que l'épithète d'hiératique leur convient presque aussi bien qu'aux images royales et divines ; la même observation s'applique aux statues-portraits trouvées dans les mêmes tombes. Et, inversement, les statues royales, et, pour m'en tenir à l'exemple le plus topique, la célèbre image en diorite du roi Chéphren, conçue dans son ensemble comme un monument de l'art officiel régi par les prescriptions canoniques relatives aux images divines, n'en est pas moins traitée dans le détail avec une préoccupation du réalisme qui appartient en propre à l'art que nous avons qualifié de laïque et de profane. N'y a-t-il pas dans ces deux cas dérogation au principe admis, et comme ils se multiplient par une infinité d'exemples, ne doit-on pas se demander ce qu'il reste d'une règle qui tient dans l'art égyptien moins de place que ses exceptions? Nous ferons simplement observer que la repré-

1. Il atteint déjà un haut degré de perfection dans les ivoires du roi *Den* (l'Ousaphaïs de Manéthon), Fl. Petrie, *Royals Tombs*, I, pl. X, 13, et pl. XI, 8.

sentation du double, qu'il s'agisse ou non du roi, constitue à toutes les époques de l'art égyptien, un type hybride qui participe par sa nature même aux deux formes de l'art. La pose et le maintien, le costume et les attributs n'y sont pas laissés à l'arbitraire du modèle ou au goût de l'artiste, mais restent les éternelles répliques d'une formule traditionnelle qui les fait rentrer dans l'imagerie religieuse ; mais, en même temps, le souci de la ressemblance, qui a sa source dans le génie observateur et naturaliste du dessinateur et du sculpteur égyptien et, de plus, dans la nécessité de ne rien négliger de tout ce qui peut assurer l'identité du mort en vue de la vie d'outre-tombe, ajoute à ces images une saveur de réalité; dans les meilleurs morceaux, ces traits de vie et d'individualisme sont si puissamment marqués et l'emportent tellement sur la part faite aux conventions que le caractère religieux et funéraire du monument est celui auquel nous pensons le moins.

Et certes nous devons nous féliciter de cette rupture de l'équilibre à laquelle d'habiles artistes, virtuoses du calcaire tendre ou des roches dures, se laissèrent parfois entraîner par l'ardeur de leur tempérament, car, si l'on fait abstraction des monuments religieux ou funéraires par destination, il ne reste plus, pour nous documenter sur la sculpture iconique conçue sans aucune intention religieuse ou funéraire, qu'une catégorie d'œuvres relativement restreinte comme nous l'allons voir, et même est-il bon de se rappeler que cette catégorie est aussi le plus souvent de provenance funéraire. Les serdabs des mastabas et les caveaux des hypogées en sont le gisement le plus ordinaire et cela ne doit pas plus nous surprendre que de retrouver autour des cercueils des pièces de mobiliers qui, après avoir embelli la demeure supraterrestre de l'Égyptien vivant, partirent après sa mort par le même convoi que la momie, pour partager sa vie souterraine et lui ôter le regret de l'autre. Telles sont, à mon sens, dans de très nombreux cas, les élégantes et charmantes statuettes thébaines exécutées avec un art infini dans un bois choisi : elles offrent cette particularité bien significative d'être arrivées

jusqu'à nous emmanchées avec peu de soin et d'une manière expéditive sur des socles à légendes funéraires d'une fabrication rudimentaire, qui font le plus violent contraste avec la parfaite exécution des figures et que, selon toute vraisemblance, les fournisseurs de la nécropole adaptaient au dernier moment, pour ne rien laisser tomber d'un formalisme dont tous les profits n'étaient pas pour le défunt.

Ce qui prédomine dans nos musées et tout spécialement dans la catégorie des monuments lourds, c'est la statue officielle, votive ou intentionnellement funéraire ; et, comme, en dépit même du soin avec lequel le détail en est traité, le type en est traditionnel, il s'en dégage cette impression de monotonie et de roideur qui fausse sensiblement la notion que nous devrions avoir de l'art égyptien en général et de la sculpture iconique en particulier. Pour arriver à une conception approximative de ce qu'a pu être la véritable activité artistique de l'Égypte, il faut commencer par faire table rase de la majeure partie de ces œuvres, les reléguer dans les tombes, ou dans les entrepôts de monuments funéraires qui avoisinaient les cimetières ; il faut, au besoin, clore les portes du temple[1] et reporter sa pensée tout entière sur cette infinité d'objets d'art plus ou moins menus, sur ces milliers de débris qui portent l'estampille non d'une race de nécrophores, absorbée toute sa vie durant en des pratiques funèbres ou cultuelles, mais d'un peuple vivant, jeune, imaginatif, ayant au plus haut degré l'instinct de l'élégance, parce que l'art ainsi révélé est celui de la rue, du bazar, du harem surtout, où devaient aboutir les plus jolies trouvailles de l'imagination artistique.

1. Ceci s'applique d'une manière absolue au temple ptolémaïque, où aucune place n'est faite à l'art profane. Il n'en est pas de même des temples de la période thébaine : l'extérieur des pylônes et même des sanctuaires et, d'une manière générale, le grand développement de murailles qui forme les cours y sont décorés de bas-reliefs représentant, par des moyens complètement en dehors du formulaire hiératique, les principaux épisodes militaires et religieux du règne. De plus, une cachette, comme celle que M. G. Legrain exploite depuis trois ans sans l'avoir encore épuisée, nous montre que, parmi les très nombreuses statues votives déposées dans un temple, il en est qui répondent complètement à la donnée de la sculpture iconique sans intention religieuse et j'ai très présents à l'esprit certains morceaux qui modifient singulièrement les idées qu'on pouvait se faire de la statuaire thébaine par les statues des musées.

les plus ingénieuses nouveautés de la mode. Cette fécondité ne se manifestait pas seulement dans le domaine purement industriel ou décoratif, elle ne se bornait certainement pas à la création d'objets de toilette, d'ustensiles de luxe où la sculpture de figurines intervient avec ses thèmes charmants et variés, elle s'exerçait d'une manière aussi essentielle dans une branche encore plus importante, celle de la sculpture de portraits non funéraire ou religieuse, mais profane, civile et domestique, destinée à orner les habitations et répondant à un besoin de la nature humaine aussi justifié que celui qui a présidé à la décoration et à l'aménagement de la tombe.

Les formes diverses qu'a pu revêtir cet art du portrait, il serait certainement vain de se les représenter si, par avance, on n'a pas détruit en soi le préjugé tenace que les statues du double en étaient le décalque. Le personnage y est toujours conçu comme une sorte d'hiéroglyphe de l'homme ou du couple humain debout ou assis, et l'on conviendra que cette uniformité de pose et d'attitude, voire de costume, se concilie beaucoup plus avec sa destination spéciale qu'avec la diversité d'opinion, de moyens, de but et d'emploi, c'est-à-dire tout l'ensemble des questions que soulève la thèse du portrait pour le portrait dans une civilisation aussi peu démunie de ressources que pouvait l'être, même dans l'Ancien Empire, la civilisation égyptienne.

A quel esprit réfléchi peut-il échapper qu'une statue aussi complètement réalisée comme portrait que notre Scribe accroupi doive nous ouvrir la perspective d'ouvrages plastiques conçus dans un esprit et par des moyens très différents des autres statues de l'Ancien Empire? Ce n'est pas seulement une question de degré dans la beauté de l'exécution, ce qui d'ailleurs ne se comprendrait guère pour cette image d'un personnage obscur et anonyme, découverte dans un semblant de chapelle sans stèle gravée ni inscription. L'abîme qui sépare ce monument de tous les autres, ou peu s'en faut, ce n'est pas le génie d'un artiste incomparable qui l'a creusé, mais le bon hasard, grâce auquel ce petit portrait d'employé aux écritures non destiné à une tombe a fini par s'y échouer, alors que

tant d'autres statues analogues, d'une qualité égale, sinon meilleure, n'ayant jamais franchi l'enceinte des villes, ont partagé leur sort sans laisser de traces. Ce n'est pas tout : la propension bien naturelle qu'avait le modèle à se faire représenter dans l'exercice ou avec les attributs de sa fonction et de son métier était-elle une particularité de la profession de scribe et tout autre attirail que le papyrus et le calame était-il exclu des thèmes permis à la sculpture? Le point de vue strictement réaliste et le goût quelque peu enfantin du trompe-l'œil qui se manifestent et dans la polychromie, et dans le procédé des yeux rapportés en cristal, et dans cette figuration de serviteurs de toute sorte, de soldats, de bateliers dont beaucoup franchissent la démarcation qui sépare le simple jouet de l'œuvre d'art, et dans les statues divines, mannequins à demi-articulés qui rendaient des oracles, tout cela ne nous rapproche-t-il pas des conditions de la sculpture occidentale du Moyen Age et n'est-ce pas de nature à élargir singulièrement le problème qui se pose à nous au sujet de l'une des branches les plus importantes de la sculpture? Telles sont quelques-unes des idées qu'il m'a paru intéressant d'agiter en un moment où l'attention des savants, un peu moins désintéressée de l'art égyptien, commence à prendre part à un ordre de recherches qui a fait tant progresser l'histoire des autres civilisations.

*
* *

Le monument au sujet duquel j'ai cru devoir faire cet exposé est un buste grandeur nature du roi Aménôthès IV-Akhounaton, récemment acquis par le Louvre (pl. I et II). La matière est un calcaire assez fin de grain, quoique très tendre et que le temps a revêtu d'une patine jaunâtre. Le roi couronné du *khoprash*, les épaules couvertes d'un large collier, incline la tête en avant dans l'attitude penchée que lui prêtent toutes les représentations qui nous restent de sa curieuse

physionomie. Le buste est sectionné à peu près au niveau des pectoraux et, de toutes les particularités dignes de remarque, celle-ci n'est pas la plus négligeable, car un examen attentif, sans dissiper complètement les préventions qu'inspire cette disposition insolite, qu'au premier abord on est tenté de mettre au compte de l'un des derniers propriétaires de l'objet, permet de retrouver çà et là, non seulement la même patine naturelle, mais les mêmes maculatures que sur les parties les plus exposées du buste. En tout cas, il permet d'écarter l'hypothèse d'un remaniement de fraîche date, en admettant qu'il faille l'attribuer à une main moderne. Quand ce buste nous est parvenu, la tête était décollée des épaules : on pouvait voir au beau milieu de la section, dans chacune des parties, une énorme mortaise assez gauchement taillée, attestant qu'une tentative récente avait été faite pour rétablir l'intégralité du monument au moyen d'un tenon, et l'on peut attribuer à la maladresse de cette tentative les fissures dont est fendillée, principalement en arrière, la surface du diadème.

L'espèce de mutilation lépreuse qui le dépare douloureusement est malheureusement concentrée sur la partie la plus expressive du visage. Descendant graduellement de l'ombilic du casque dont elle a émoussé les saillants de l'uræus, elle s'avance, par le milieu du front, sur l'œil gauche, rongeant profondément l'arcade sourcilière et un peu plus superficiellement les joues et le nez dont elle a parachevé la destruction, car, il est à supposer qu'une main vengeresse, ici comme ailleurs, avait déjà infligé ce traitement infamant à l'image du contempteur d'Amon. L'œil droit a été moins atteint ; la bouche et le menton sont à peu près intacts. Une double supposition peut expliquer la manière dont se sont produits ces dommages, dus, personne n'en peut douter, à une action naturelle : ou bien le buste couché dans un sable inégalement sec — j'écarte l'hypothèse d'un sol limoneux qui aurait généralisé ses ravages — sur sa face, livrait celle-ci à l'action corrosive de l'humidité, ou bien, ce qui est aussi vraisemblable, le buste encore en place, étant en grande partie abrité,

n'exposait que les parties les plus saillantes de sa face aux intempéries de l'air. Les autres dégâts semblent faits de main d'homme. Des restes de couleur sont encore visibles dans les rainures et renfoncements, croûtes de bleu lapis adhérant à la coiffure, ocre rouge foncé dans les cavités et sur le dos des oreilles et même dans toute la région du cou au-dessous de la nuque. De plus, la pierre porte encore les vestiges vaguement estompés des ornements tracés au pinceau qui couvraient la coiffure et le collier.

Fig. 1. — Partie supérieure de la statue Salt (Musée du Louvre).

Les portraits du roi Akhounaton en ronde bosse commencent à devenir un peu moins rares. Dans ces dernières années, les fouilles de M. G. Legrain à Karnak en ont fait entrer deux au musée du Caire, malheureusement fort détériorés. De cette dimension héroïque qui est le propre des statues royales ne remplissant pas une fonction dans l'architecture des temples, elles rentrent dans le style officiel thébain et présentent plus d'intérêt comme monuments de la période amonienne du roi que pour l'étude de ses caractères physiques. On pourrait même élever quelque doute sur le dernier de ces monuments, taillé dans un bloc de bois pétrifié qui semble, par parenthèse, avoir offert moins

de résistance à l'érosion des eaux qu'au ciseau du sculpteur ; on y peut voir tout au moins un document bien démonstratif de la liberté que les ateliers officiels prenaient avec la ressemblance royale. C'est donc encore la statue en stéatite jaune, acquise par le Louvre avec la collection Salt en 1826, qui reste, iconographiquement parlant, l'image typique par excellence d'Akhounaton[1] (fig. 1 et 2). Débris merveilleusement conservé d'un groupe représentant le couple royal, elle n'a perdu que le bas des jambes et, çà et là, quelques parcelles insignifiantes. Cependant elle nous représente un roi parvenu à la maturité[2]: sous l'impassibilité de commande, le masque avec ses traits tirés et sa moue prononcée a quelque chose de morose et de peu engageant. Tout au contraire le nouveau buste nous met en présence d'un Akhounaton juvénile et gracieux et ce fait n'est pas pour diminuer le mystère qui plane sur ce singulier personnage.

Fig. 2. — Profil de la statue Salt.

Dans les bas-reliefs des tombes de Tell el-Amarna où l'image

1. Cf. Maspero, *Statue d'Aménophis IV,* dans les Monuments de l'Art antique d'O. Rayet, t. Ier.

2. C'est dire que je ne souscris guère aux déductions de Fl. Petrie qui font mourir Akhounaton entre 30 et 34 ans. L'axe des 18 années de règne, si l'on s'en tient à ce nombre qui n'est pas certain, me paraît devoir être déplacé dans la vie de ce roi.

du roi est fréquente (elle y est même si fréquente et si usurpatrice des emplacements consacrés dans les tombes thébaines aux scènes de la vie familiale, que, suivant l'expression très juste de Davies, chacune de ces tombes semble au premier abord la tombe même du roi), cette représentation s'offre à nous, avec un caractère caricatural très marqué : le personnage y est franchement laid (fig. 4). Ici, en dépit des mutilations qui le déparent, le visage n'est pas dépourvu d'une certaine grâce. Nulle laideur dans les traits qui ne manquent pas d'un certain piquant, comme dans les types botticelliens, par l'exagération même de l'allongement des yeux, du mouvement arqué des lèvres et du caractère volontaire du menton. L'amaigrissement de la joue qui fait saillir la pommette contribue aussi au charme de ce neurasthénique. La ressemblance avec sa mère Tii est flagrante, et l'on trouvera peut-être des gens tentés d'attribuer le buste à cette reine ou même à la reine Nefertiti, son épouse, d'autant que les dimensions de la tête sont sensiblement inférieures à la normale. La coiffure masculine ne fait pas obstacle à cette interprétation, car Tii se l'était attribuée en sa qualité de régente et obtint de la conserver dans son rôle de reine-mère et Nefertiti partagea ce privilège. Mais, outre que les pectoraux, tout en contribuant à l'aspect efféminé du personnage ne vont pas néanmoins jusqu'à se confondre avec les seins de l'autre sexe, nous retrouvons deux traits signalétiques qui appartiennent plus particulièrement à Akhounaton : le nez, plus long (de la racine aux narines) que saillant qui, hérité de son père Aménôthès (fig. 3), modifie dans le fils les traits maternels, et enfin cette paire d'oreilles dont l'identité avec celles de la statue Salt (fig. 2) serait plus apparente, si elles n'étaient cassées à la naissance du lobe, qu'il faut se représenter charnu et

Fig. 3. — Aménôthès III, d'après la tête du Musée Britannique.

dilaté par l'insertion de la boucle d'or. Ces grandes oreilles, plantées haut sur les côtés de la tête, donnent au visage, par leur écartement, un aspect faunesque, qui manque complètement à la statue Salt, mais qui par contre est le trait dominant des Akhounaton d'El-Amarna[1].

Inutile de passer en revue tous les caractères physiques de cette figure à laquelle le flou des mutilations autant que la mièvrerie des traits donne un faux air d'adolescent ; on les retrouvera détaillés à merveille sur nos planches I et II et, qui plus est, rendus dans le sentiment qui a présidé à l'exécution de ce morceau. On remarquera notamment combien le cou, nettement dégagé des épaules, et incliné comme sous le poids de la tête, s'éloigne de la manière caricaturale dans laquelle se sont complus les auteurs des bas-reliefs (fig. 4). Ce diadème, qui déconcerte dès l'abord par le violent contraste que produit son volume avec le frêle visage qu'il couronne, est, grâce à son excellent état de conservation, un des attraits du monument. C'est, a-t-il été dit, le khoprash ou casque de guerre, diadème habituel du monarque hérétique[2]. Il est de forme haute et diffère par là de celui qu'on est habitué de voir sur les têtes royales, qu'il s'agisse des prédé-

Fig. 4. — Fragment de bas-relief représentant le roi Akhounaton (Musée du Louvre).

1. On pourrait dire autant du menton ; cette partie du visage est distincte chez le roi et la reine Nefertiti dans presque toutes les représentations des tombes d'El-Amarna où les visages du couple hérétique n'ont pas été mutilés (notamment L.D.,III, pl. 111 et N. de G. Davies, *The Rock Tombs of El-Amarna*, part. II, pl. XXXII) ; par contre dans L.D.,III, pl. 101, les deux visages sont en quelque sorte décalqués sur le même type ; mais la ressemblance dans ce cas isolé n'est pas concluante.

2. Akhounaton l'échange parfois avec la *couronne rouge* et la coiffure *nemsit* (le klaft de Champollion). Une esquisse sur un ostracon possédé par le musée de Berlin le représente en perruque sans couronne. On serait tenté de supposer qu'il avait abjuré les insignes de roi du Sud, si les statues mumiformes qui sont rangées dans le pronaos du temple d'Aton, reproduit en plan cavalier dans la décoration du tombeau de Mérirâ, ne portaient pas alternativement les couronnes du Sud et du Nord.

cesseurs immédiats ou de la longue lignée des successeurs d'Akhounaton. Pour qui ne serait pas initié aux usages égyptiens, ce serait moins un casque guerrier qu'une tiare sacerdotale. Le *khoprash* ou *khepersh* n'apparaît pas sur les monuments avant le second empire thébain. On peut le considérer comme importé ou créé sous l'influence d'un modèle venu d'Asie, ainsi que la cuirasse à écailles, le poignard recourbé (*khopesh*) et le char[1]. Coiffure d'un grand caractère, confectionnée en peau selon toute apparence, la face antérieure bizarrement bombée dans le haut comme le gros bout d'un œuf s'y assemble avec la partie postérieure selon une arête vive dont la direction est oblique. Au-dessus du front, le bord de la coiffe relevé pouvait sans doute se rabattre comme une visière, de la même manière que le couvre-nuque fait d'une pièce rapportée. Les squames annulaires (en métal dans la réalité) qui agrémentent d'un joli travail en relief la casque du Ramsès II de Turin étaient ici simplement reproduits en couleur. On remarquera aussi l'ampleur avec laquelle s'étale l'uræus dans un superbe parafe qui garnit l'ombilic du casque et va mourir à son sommet ; la tête si caractéristique du naya se détachait au contraire en saillie dans le demi-cercle inférieur de la boucle. La double banderolle qui, détachée du couvre-nuque, ondule au gré du vent, s'épanouit dans le haut du dos après avoir contourné les côtés du petit tenon d'appui qu'exige le poids de la tête (fig. 5). Ces tenons partiels sont très usités dans l'art égyptien, et l'usage le plus fréquent qui en est fait est généralement localisé, non derrière, mais devant le cou et se confond avec la barbe postiche.

Tel est, dans son ensemble, ce superbe monument auquel il ne manque guère que d'avoir été un peu plus épargné par le temps pour être un des morceaux les plus enviables de la sculpture égyptienne. Tel quel, il n'en reste pas moins très précieux. En lui, apparaît dans toute son originalité, son charme et son intensité de vie, cet art

1. La cuirasse à écailles et le glaive recourbé ou *harpé* figurent dans les butins de guerre de l'Asie. Cf. L. D., III, 66 *a*.

d'El-Amarna si savoureux là même où il est le plus négligé : nulle raideur, nul formalisme, nulle concession au canon de l'école. Tout ce qui caractérise l'art essentiellement profane dont nous avons longuement parlé s'y trouve réuni et pourtant n'avons-nous pas là un morceau de la sculpture officielle ? Le personnage représenté est un roi ; ce roi est revêtu de ses insignes ; il a, enfin, les traits du visage empreints d'un certain idéalisme. Mais quelle différence avec la grande masse des statues thébaines ! L'idéalisme factice qui les caractérise peut aller jusqu'à la suprême élégance ; le modelé des traits autant que le détail du costume peut y atteindre le plus haut degré de la perfection technique, l'harmonie des lignes y parvenir à une pureté dont l'art égyptien partage le secret avec l'art grec ; mais à toutes ces belles idoles, rois ou dieux, il manque ce cachet de vie individuelle qui met les créations de l'art en communication avec notre pensée, force notre intérêt pour elles et les grave dans notre mémoire. Ici nous avons affaire à un homme bien réel et rien ne nous incline à le prendre pour un dieu, comme tant de Thoutmès, de Séti, de Ramsès ! Pourquoi cette différence ? Que s'est-il donc passé ?

Fig. 5. — Buste d'Akhounaton, vu de dos.

Il s'est passé, le fait n'est plus douteux, une véritable révolution

dans l'art officiel. En rompant avec le sacerdoce d'Amon et en abandonnant la capitale de ses pères, le roi hérétique avait rompu du même coup avec tout ce qui dépendait du temple, et notamment ces ateliers qui gardaient le monopole de la sculpture officielle et religieuse et qui étaient dépositaires du canon traditionnel. A une nouvelle capitale il fallait un art nouveau, et, dans ce but, on s'adressa vraisemblablement à des équipes d'artistes et d'artisans recrutés dans les corporations qui n'avaient aucun lien avec la religion délaissée, c'est-à-dire aux ateliers de dessinateurs et de sculpteurs laïques. Il dut en arriver de divers endroits, de Thèbes certainement, mais aussi de Memphis, d'Héliopolis et d'ailleurs. Quand l'art provincial de l'Égypte sera mieux connu, on pourra opérer d'instructifs rapprochements. Ce fut, en tout cas, la régénération de la sculpture officielle par l'art vivant; non seulement de l'art proprement officiel, mais même du bas-relief funéraire.

Ces bas-reliefs et ces peintures sur stuc qui, dans les tombes civiles de Thèbes émerveillent les voyageurs et à très juste titre, constituent une des formes les plus charmantes et les plus élégantes de l'art égyptien ; mais elles n'ont pu s'affranchir, sous les règnes précédents, d'une tendance marquée à un idéalisme inexpressif. La composition en est savante et variée, les personnages dans l'action ou au repos y sont posés avec souplesse, le mouvement en est toujours juste. C'est là, du reste, l'unique manière de rendre l'expression, comme dans les peintures de vases grecs et les estampes japonaises : ainsi l'exige le dessin au trait qui tire tous ses effets de la silhouette, les teintes plates du coloris n'ayant qu'un rôle décoratif. Les vieillards sans rides des vases grecs restent néanmoins des vieillards ; on ne les confond pas avec les éphèbes. Dans les peintures thébaines, il n'y a pas de vieillards ; hommes et femmes, de quelque condition qu'ils soient, jouissent d'une inaltérable jeunesse. Nulle autre concession au réalisme que deux ou trois bourrelets de graisse s'étageant au-dessous des pectoraux chez quelque haut fonctionnaire, ou quelque prêtre d'Amon —, d'un rendu bien conventionnel et sans que le

visage et les membres perdent rien de leurs formes juvéniles. Cet âge d'or fait évidemment partie du concept de la vie future ; au point de vue de l'art, nous ne trouverions pas mauvais que certains personnages accessoires ou épisodiques en fussent exclus. Mais la mode n'était pas au réalisme et l'artiste n'avait pas son portefeuille garni de quelques-uns de ces types qui mettent une note comique et amusante dans un tableau d'ensemble.

A El-Amarna tout change et le réalisme règne en maître. Si l'on veut voir quelles pouvaient être les ressources de l'art égyptien, affranchi de tout obstacle, ce que devait donner son génie observateur et satirique, son sens intime de l'expression, c'est là qu'il faut aller. Ceux qui déplorent l'absence des scènes familiales dans les spéos à portiques de la montagne d'El-Amarna et de Hagi Qandil oublient (comme l'avait déjà constaté Nestor l'Hôte) qu'il y a plus de vie, de mouvement, d'expression, d'observation de la diversité des types, d'exactitude et d'habileté à rendre l'aspect tumultueux et bigarré des foules qui se pressent sur le parcours des cortèges, dans les grandes compositions officielles qui décorent ces sépultures, que dans les plus belles tombes de Sheikh Abd el-Gournah. Sans doute l'exécution hâtive y laisse parfois à désirer. Il ne faut pas oublier avec quelle rapidité fut improvisée cette nécropole : l'inégalité du travail résulte du mélange inévitable que devaient produire des équipes nombreuses et d'un recrutement peu homogène. Mais qui voudra faire un choix et réunir des morceaux comme le groupe des aveugles du tombeau de Merirâ, les danseurs grotesques du tombeau d'Aï et, dans plus d'un tombeau, telle scène de pleureuses formant une théorie d'un pathétique qui atteint le suprême de l'art par l'accent vraiment éploré des gestes et des attitudes, enfin quelques-unes de ces esquisses à l'encre qui apparaissent encore sur les parois inachevées, pourra se vanter d'avoir ressuscité cet art profane et populaire dont les vestiges ne sont nulle part mieux conservés qu'ici, et qu'un simple hasard politique, unique d'ailleurs en son genre dans toute l'histoire d'Égypte, a fait passer du domaine de la vie courante dans le

domaine officiel et protocolaire. Le trait le plus saillant de ces représentations multiples, c'est l'intensité de l'expression : c'est aussi le caractère principal de notre tête royale. Avec Akhounaton commence une période en quelque sorte romantique de l'art officiel : on recherche l'effet, mais par des emprunts directs à la nature. Tout d'ailleurs à cette époque, si intéressante pour l'historien, où tant d'idées étaient remises en question, devait provoquer ce renouvellement du répertoire des formes et du style : l'influence étrangère, et surtout celle des pays de civilisation mésopotamienne[1]. L'inévitable retour en arrière, par réaction contre l'esprit thébain et au contraire par tendance héliopolitaine, remettent en honneur le style de l'Ancien et même du Moyen Empire. Toujours est-il qu'une véritable révolution s'opère dans la manière de traiter la figure humaine et c'est en cela qu'il est impossible de ne pas constater un retour aux procédés du Moyen Empire. Les statues d'Amenemhat III[2] et d'Ousirtesen IV ne sont pas seulement dans l'art égyptien ce qui se rapproche le plus des statues d'Akhounaton. Il y a une manière de traiter les yeux dans la sculpture en ronde bosse qui est commune à ces deux époques. On ne se contente plus de ce cerné schématique, si sommaire qu'on pouvait l'obtenir en tordant une feuille de métal et qui donne aux statues et aux figures en bas-reliefs des yeux de cercueils

Fig. 6. — Fragment de plâtre représentant le masque d'Akhounaton, trouvé par Fl. Petrie à El-Amarna.

1. Je crois beaucoup moins à l'influence égéenne. Les rapports établis entre le décor de la coupe de Vafio et les peintures égyptiennes d'animaux bondissants dans les fourrés me paraissent superficiels.

2. Ce détail n'a pas échappé à W. Spiegelberg. Sa petite *Histoire de l'Art égyptien* parue dans la collection *Der Alte Orient* abonde en vues très justes sur la plupart des questions essentielles.

mumiformes, des yeux avec un semblant de paupières. La paupière se détache, maintenant, de l'arcade sourcilière sur l'orbite et nous rassure sur la position qu'elle pourra prendre dans l'état de sommeil. L'artiste s'aperçoit aussi que les commissures des lèvres et le vide imperceptible qui forme le point central de la bouche complètement close ne se trouvent pas invariablement sur une ligne horizontale ; rien de plus varié que la forme et le mouvement des lèvres dans la figure humaine : on ne s'en est jamais mieux avisé que sous le Moyen Empire et, à cet égard encore, nous retrouvons le même trait d'observation dans l'art d'El-Amarna. La beauté sans rivale des statues divines et officielles des règnes de Toutankhamon et d'Haremhab tient à un renouvellement des procédés de l'école par le rajeunissement de l'art opéré sous le règne du dernier des Aménôthès.

Il ne me semble pas qu'on puisse s'étendre sur cette époque si originale sans rappeler les deux noms d'artistes auxquels un bon hasard a permis d'arriver jusqu'à nous. Ces noms de *Baouk* et d'*Aouti* ne sont pas, quand on y regarde de près, tout à fait vides de sens dans la question qui nous occupe[1]. Sans doute il nous est interdit, sous peine de tomber dans le pur roman, de rechercher la part d'action individuelle que chacun d'eux a pu exercer dans le mouvement réformiste, mais un détail bien significatif est que l'un et l'autre font partie du personnel attaché à la maison royale dès le règne précédent. *Baouk,* directeur des travaux dans la Montagne Rouge d'Assouan et chef des travaux de grande sculpture au temple d'Aton de la nouvelle capitale, avait hérité sa charge de directeur des carrières d'Assouan de son père *Mon,* qui était également chef des travaux de grande sculpture du roi sous Aménôthès III ; il semble aussi se prévaloir de ce que sa grand'mère, la dame Roï, était d'Héliopolis. *Aouti,* qui porte l'unique, mais gros titre de por-

1. Pour *Aouti* v. L.D., III, 100 *a* ; pour *Baouk*, Maspero, *Hist. des peuples de l'Orient classique,* t. II, p. 320 ; G. Legrain dans *Monuments pour servir à l'histoire du culte d'Atonon,* p. 43 (*Mém. Inst. Arch. du Caire,* t. VIII) ; A. Baillet, Recueil 1901, p. 140.

traitiste en chef de la très royale épouse Tii, met la dernière main à la confection d'une petite statue de la jeune princesse Bakitaton, la plus jeune fille d'Akhounaton. C'est donc un artiste attitré de la maison de la royale grand'mère qui a encore la préférence pour l'exécution du portrait de la petite fille. Ainsi ces deux personnages sont suffisamment qualifiés pour qu'on ne leur dénie pas toute espèce de rôle dans la révolution artistique du règne. L'intéressant pour nous est simplement de constater qu'ils n'étaient pas des nouveaux venus : Akhounaton les avait trouvés dans sa maison. Nous y voyons une preuve de plus que les tendances qui se firent jour si manifestement grâce aux circonstances politiques et religieuses créées par Akhounaton existaient déjà en germe dans le milieu artistique qui s'était formé à la cour d'Aménôthès III.

Malgré la multiplicité de ses images, nul roi d'Égypte n'est plus énigmatique qu'Akhounaton : on en a fait un eunuque, puis une femme, mais ces deux hypothèses se sont heurtées à des preuves irrécusables tirées de sa vie et le mystère plane toujours sur son étrange personne. Une double question se pose encore à son sujet. Il est incontestable que le roi hérétique est représenté dans les bas-reliefs d'El-Amarna vêtu (on pourrait presque dire dévêtu) en femme. Sa robe transparente, à l'inverse de la règle adoptée par les rois, couvre ou plutôt révèle sa complète nudité. Il est toujours imberbe, et comme l'a observé Lefebure[1], son entourage comprend, indépendamment d'un grand nombre de femmes sans rôle nettement marqué, une escorte de flabellifères-femmes. Il y a déjà là un ensemble de faits surprenants ; mais ce qui l'est davantage, c'est que le roi lui-même se distingue de tous les hommes de son règne — singularité qui dépasse tout — par sa structure et ses formes féminines. Épaules arrondies, bras tournés en dehors[2], cuisses développées d'une manière anormale et rattachées aux jambes sans aucune saillie du genou, pieds trop petits, il ne manque à ces caractères physiques

1. *Proceedings*, 1891, p. 481.
2. L. D., III, 101.

qu'une légère accentuation des pectoraux pour que le gynécomorphisme du roi soit complet. Il n'en reste pas moins manifeste. D'autre part, ce prince, que plusieurs de ses portraits[1] nous représentent comme ayant un visage agréablement irrégulier et non dépourvu de grâce, est représenté au contraire en d'autres comme affligé d'une laideur bien caractérisée. Son épouse Nefertiti, qui avait elle aussi des traits aimables et fins, partage souvent sur les bas-reliefs la difformité conjugale. La malice d'un groupe d'artistes, hostile ou peu sympathique à la réforme religieuse, y est-elle pour quelque chose ? Avons-nous affaire à d'authentiques caricatures ? On serait tenté de l'admettre, si la décoration des tombes comprenant ces images avait pu se faire loin des regards du roi ou simplement d'officiers dévoués au règne. Des routes spécialement tracées du palais royal aux divers quartiers de la nécropole ne permettent pas de le croire[2]. La laideur du couple royal est donc le fait de la volonté du roi. Elle résulte d'ordres émanant de lui, comme le gynécomorphisme : il reste à en trouver les motifs. On peut supposer, dans un cas, qu'Akhounaton, influencé et en quelque sorte comprimé dans sa jeunesse par sa mère Tii, épris ensuite d'une passion désordonnée pour sa femme, qu'il assied sur ses genoux et caresse sans le moindre respect humain devant toute sa cour, puis pleinement satisfait de n'avoir procréé que des filles, homme de gynécée par-dessus tout, ait poussé l'aberration et le déséquilibre jusqu'à vouloir changer de sexe : ces choses-là ne sont pas sans exemple. Aussi bien, le roi, dans une pensée de complète égalité, descend au niveau de sa femme qu'il élève, par contre, en l'investissant du droit de partager ses insignes. Pour ce qui est de l'enlaidissement intentionnel, Wiedemann ne me paraît pas s'égarer quand il y cherche un motif religieux. Akhounaton a voulu jusqu'au bout prendre le contre-pied des coutumes thébaines. Ses prédécesseurs se faisaient embellir et transfigurer en dieux ; Akhounaton, au contraire, exalte son dieu

1. L. D., III, pl. 111. Cf. aussi l'ostracon de Berlin souvent reproduit.
2. Le roi devait visiter les travaux ; l'observation est de N. de G. Davies.

à ses dépens. Non content de répudier tous les accessoires d'apothéose[1], diadèmes et sceptres divins, signe de vie en rapport avec le faste royal de la ville d'Amon, il pousse, dans un accès de fanatisme religieux, l'humilité jusqu'à s'amoindrir et s'enlaidir. En cela, il n'agit pas autrement que ces extatiques des religions orientales chez qui le délire religieux prend les formes les plus étranges, ou plutôt sa manière à lui est très anodine en comparaison des pratiques véritablement barbares des autres religions et son caractère en reste purement moral et plus près du piétisme judéo-chrétien. Le sentiment d'exaltation qui domine dans les hymnes solaires légitime parfaitement cette supposition.

J'ai indiqué les raisons qui rendent si troublante la question de l'origine du monument. S'il s'était agi d'un autre roi et d'une autre époque, j'aurais admis sans peine l'hypothèse d'un fragment de statue transformé par un des derniers propriétaires[2]. Mais, avec Akhounaton, tout est tellement au rebours des usages courants que l'hypothèse d'un buste original passe facilement dans la masse de tout ce qu'on est près de concéder à ce révolutionnaire. Ce n'est pas que le buste manque complètement à l'art égyptien. Son emploi funéraire, à défaut de bien d'autres, est attesté par quelques monuments. On peut aussi conjecturer que notre monument appartient à la même catégorie que le fragment en plâtre du musée du Caire trouvé par Fl. Petrie dans les ruines du palais d'El-Amarna (fig. 6), c'est-à-dire à celle des modèles d'atelier; mais c'est bien douteux. Aucun repère, aucune disposition géométrique de lignes et de points ne viennent attester cet emploi; de plus, comment admettre que la coiffure et les épaules aient si peu souffert, si, comme tout l'indique, ce modèle a été trouvé dans les décombres de la ville? Je ne vois pas quelle mystérieuse circonstance l'aurait si bien préservé. Ce

1. Il y a quelques rares exceptions, L. D., III, 91 *b* et 100 *b*.

2. Des statues royales qui ornaient le temple d'Aton, Petrie n'a retrouvé dans les décombres que d'informes et minuscules débris, qu'il répartit entre douze statues du roi et cinq de la reine. Il n'est pas prouvé que la tête possédée par le British Museum et rapportée par Perring vienne de là.

qui empêche de circonscrire les recherches pour un pareil roi, c'est qu'il tient une place si prépondérante dans sa capitale qu'il est partout chez lui et qu'enfin le site d'El-Amarna a été dévasté depuis si longtemps qu'il n'y a plus à faire grand fond sur l'état actuel des lieux comme moyen d'indication, non plus qu'à s'étonner de ce qu'on voit paraître à des intervalles variés sur le marché des antiquités ; et l'on pourrait se féliciter que les musées deviennent le dernier refuge et l'asile tutélaire des œuvres ainsi vouées à la destruction, s'il n'y avait pas à regretter parfois qu'ils en soient la cause.

GEORGES BÉNÉDITE.

TÊTE ÉGYPTIENNE

DU MUSÉE DE BRUXELLES

PLANCHE III

Nous n'avons nullement l'intention de retracer en ces quelques pages l'évolution de l'art du portrait dans l'ancienne Égypte. Nous chercherons seulement à montrer comment, au cours de son évolution, l'art égyptien a passé des portraits d'un réalisme à outrance, tels que le *cheikh el beled* ou le scribe accroupi du Louvre, à des figures idéalisées telles que celle que nous publions ici.

Cela tient en première ligne à la modification des idées religieuses et, ensuite, au développement progressif de l'art pendant les siècles qui séparèrent l'Ancien Empire du Nouvel Empire, sans parler des mélanges de races qui modifièrent les types.

Toutes les statues que l'on découvre dans les tombeaux sont des statues de *doubles*. Elles ont essentiellement pour but, à l'origine, de servir de support matériel à un esprit, le double, qui, à la mort, s'est séparé du corps. On croyait que le double désincarné n'aurait pas tardé à mourir d'une seconde mort, la seule qui fût réellement à redouter, si le corps, son soutien, n'était conservé par les procédés de l'embaumement. En prévision d'une destruction possible de la momie, on remplaçait cette dernière par une ou plusieurs

statues, représentant, de la façon la plus exacte possible, le défunt avec tous ses traits caractéristiques. L'art primitif est conduit inconsciemment au naturalisme le plus développé, précisément en vertu des croyances relatives au soutien matériel de l'âme. Si la statue ne reproduit pas d'une manière parfaite les traits du mort, l'âme sera dans l'impossibilité de reconnaître son support et la statue elle-même sera sans aucune utilité.

Des croyances modernes confirment cette manière de voir. On sait que, pour un bon nombre de peuples, l'âme pendant le sommeil quitte le corps. « Les hommes primitifs, écrit Frazer[1], croient dangereux de déplacer un dormeur ou de changer son aspect ; l'âme, à son retour, pourrait ne pas retrouver ou ne pas reconnaître son corps, et le dormeur mourrait. Les Minangkabauers de Sumatra trouvent très mal de noircir ou de barbouiller la figure d'un dormeur: son âme pourrait ne pas rentrer dans son corps. A Bombay, teindre de couleurs fantastiques la figure d'un dormeur, ou faire des moustaches à une femme endormie, est considéré comme aussi grave que de commettre un meurtre. L'âme, lorsqu'elle revient, ne reconnaît plus son corps, et le dormeur doit mourir. »

Telle est l'idée qui conduisit les Égyptiens à faire de leurs statues de doubles des portraits d'une perfection telle que Nestor L'Hôte, il y a cinquante années, n'hésitait pas à écrire : « Plus on remonte dans l'antiquité vers les origines de l'art égyptien et plus les produits de cet art sont parfaits, comme si le génie de ce peuple, à l'inverse de celui des autres, se fût formé tout à coup. »

Les idées primitives des Égyptiens nous montrent, en résumé, le double vivant dans la tombe, d'une vie toute matérielle, assurée par les représentations sculptées sur les murs. Les statues, enfermées parfois dans un réduit au cœur de la maçonnerie, contribuent à perpétuer cette existence. Ces croyances appartiennent certainement au plus vieux fonds de la population de la vallée du Nil; ce sont elles

1. Frazer, *le Rameau d'or,* traduction française, t. I, p. 194.

qui se rattachent le plus étroitement aux croyances et coutumes de tous les primitifs.

Le roi, cependant, fils de dieu et dieu lui-même, ne pouvait se contenter après la mort d'une telle destinée. Il était indispensable qu'il allât rejoindre les dieux, ou mieux qu'il devînt leur maître à tous comme il avait été sur la terre celui de tous les vivants. Un vieux texte nous le montre arrivant au ciel, prenant les dieux au laço et les dévorant afin de s'assimiler leur force et leur vertu. Cette identification du roi mort et des dieux se faisait d'ordinaire au moyen d'un rituel compliqué, que les Égyptiens pharaoniques pourraient bien avoir apporté avec eux lorsqu'ils pénétrèrent en Égypte.

Il n'était donc point nécessaire que les statues royales présentassent les mêmes caractères réalistes que les statues des sujets. En effet, la statue de Khephren, en diorite, ou la statue de Pépi, en cuivre, pour ne citer que ces exemples, présentent déjà des caractères très nets d'idéalisation des traits. Cette tendance ira en s'accentuant de plus en plus, à peu près sans interruption, jusqu'à l'époque d'Amenophis IV.

En même temps que nous assistons à cette idéalisation de la figure royale, les croyances funéraires évoluent et ce qui, autrefois, n'était réservé qu'au roi passe peu à peu pour être accessible également à ses sujets. On s'écarte donc de l'idée d'un double, vivant dans la tombe d'une vie toute matérielle, et dès lors, il n'y a plus d'obstacle à ce qu'on idéalise les traits des figures dans les statues de personnages privés.

Ce procédé d'idéalisation s'exerce d'une manière particulièrement sensible à l'époque de la XVIII[e] dynastie. C'est alors qu'apparaît dans les œuvres une tendance au raffinement exagéré de l'exécution, accompagnée il est vrai d'une délicatesse et d'une souplesse que l'on chercherait en vain aux époques antérieures[1]. On ne

1. Breasted, *A History of Egypt*. New-York, 1905, p. 346.

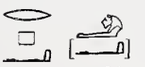
s'efforce plus de traduire, avec le réalisme puissant de l'Ancien Empire, les traits individuels, mais on pousse par contre à l'extrême les détails de la coiffure, du vêtement ou de la parure. Ces œuvres sont exquises mais elles ne réusissent cependant pas à nous émouvoir: on y sent trop le procédé.

Un nouveau courant se fait sentir à ce moment; on le devine depuis quelque temps. « Déjà, comme l'a remarqué fort bien M. Legrain[1], sous les Thoutmosis et les Amenothès qui précédèrent Khouniatonon (Amenophis IV), se révèlent des traces sensibles d'une renaissance artistique contenue par les exigences de l'art officiel et religieux. Les humbles artisans, ceux qui fabriquaient les statuettes des particuliers et les objets usuels, plus libres, plus indépendants, jouaient déjà le rôle des coroplastes de Tanagra et de Myrina, sans se soucier des colosses qu'érigeaient les fonctionnaires officiels d'alors. Il leur fallait produire au goût du jour et faire *ressemblant.* » Amenophis IV n'eut qu'à donner libre cours à ces tendances, à faire de l'art populaire le seul et véritable art officiel de son temps, pour produire une série d'œuvres qui comptent parmi les plus intéressantes de l'art antique. On sait que cette tentative hardie, nécessairement accompagnée d'une révolution dans le domaine religieux, n'eut malheurement pas de lendemain. M. Breasted[2] vient de résumer parfaitement ce mouvement individualiste, — le premier qu'on puisse noter dans l'histoire du monde, — qui se heurta à l'opposition irréductible d'une classe sacerdotale forte de plusieurs siècles de tradition.

Cependant la tentative artistique d'Amenophis IV ne fut pas sans laisser des traces et les artistes qui furent chargés par ses successeurs de sculpter les statues des rois et des grands personnages de l'empire réussirent à faire passer dans les règles traditionnelles d'idéalisation, comme un souffle des aspirations naturalistes de Tell el Amarna. On l'a reconnu depuis longtemps et M. Maspero, dans

1. Dans Maspero, *Le Musée égyptien,* tome II, 1905, p. 4.
2. Op. cit., pp. 355 à 378.

son *Archéologie égyptienne*[1], écrivait : « La réaction politique et religieuse qui suivit ce règne singulier arrêta l'évolution et ramena les artistes à l'observation des règles antiques ; mais leur influence personnelle et leur enseignement prolongèrent quelque chose de leur manière sous Harmhabi, sous Seti Ier, sous Ramsès II. Si l'art égyptien fut, pendant plus d'un siècle, doux, libre et fin, c'est à eux qu'il le doit. » Nous pouvons retenir ces qualificatifs, nous pensons qu'on ne pourrait mieux caractériser la tête que nous publions ici et qui est probablement une œuvre que l'on doit attribuer à l'époque des débuts de la XIXe dynastie. D'après le marchand qui la vendit, elle aurait été découverte à Saqqarah, mais une telle provenance ne peut être naturellement acceptée que sous les plus expresses réserves. La tête est parfaitement bien conservée ; seules une petite cassure au menton et une éraflure au nez sont venues altérer la surface. La perruque légèrement ondulée est encore teintée de noir, les sourcils, ainsi que le bord des paupières sont relevés d'un mince trait noir, la figure entière a gardé des traces nombreuses de la peinture brun rouge qui la recouvrait originairement. Cette dernière couleur a pris avec le temps un aspect doux, probablement plus séduisant qu'au moment où la pièce fut exécutée. Tous ceux qui connaissent l'original conservent un souvenir très net de cette impression de « belle tête rouge » que l'on chercherait en vain à retrouver sur une photographie. M. Gieseler a fort bien réussi à rendre cet aspect sur l'aquarelle que reproduit notre planche III[2].

Au dos, on voit encore l'amorce du pilier auquel la statue s'appuyait et quelques signes hiéroglyphiques nous donnent le début de l'inscription dédicatoire. On lit encore le titre  qui montre qu'il s'agissait d'un prince. Malheureusement, le nom a disparu et nous ne saurons jamais de quel prince il s'agissait, à moins que le hasard des fouilles ne fasse un jour retrouver le corps. On voudrait pouvoir comparer notre tête à des monuments que l'on daterait avec plus de

1. P. 220.
2. Les dimensions de l'original sont les suivantes : hauteur $0^m,26$, largeur $0^m,22$.

précision, on voudrait savoir à quelle école de sculpture il convient de la rattacher. On sait en effet qu'il y avait à cette époque une école memphite dont les procédés n'étaient pas entièrement les mêmes que ceux de l'école thébaine[1]. A première vue, c'est à une œuvre provenant de Memphis qu'on serait tenté de la comparer. Nous voulons parler d'un groupe de Zai et Nai, découvert par Mariette à Saqqarah et que vient de publier récemment M. Maspero.

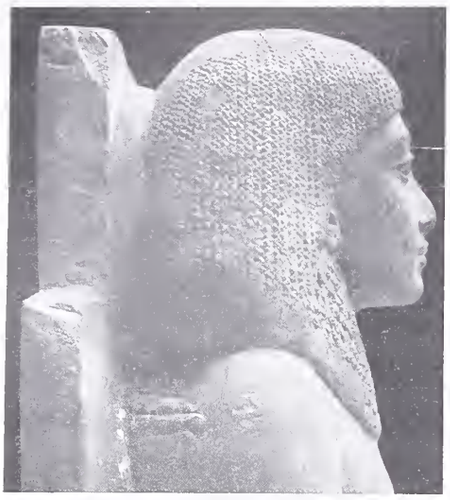


Fig. 1. — Tête de Zai (Musée du Caire).

La tête de Zai présente, vue surtout de profil, de grandes analogies avec notre tête (fig. 1). Dans l'une comme dans l'autre on retrouvera notamment en œuvre l'influence du récent apport dans la race égyptienne du sang sémitique. Cette action, due principalement aux conquêtes de la XVIII[e] dynastie, altère profondément le type égyptien[2].

Le temps n'est pas encore venu où l'on pourra écrire des pages définitives sur l'histoire de la sculpture égyptienne. Nous ne pensons cependant pas nous avancer trop en disant que la tête du musée de Bruxelles constitue dans l'art des XVIII[e] et XIX[e] dynasties une œuvre d'une puissante originalité et qu'elle rassemble parfaitement les caractères de douceur, de liberté et de finesse qui, comme nous le rappelions plus haut avec M. Maspero, caractérisent l'influence d'Amenophis IV dans l'évolution de l'art du portrait chez les anciens Égyptiens.

JEAN CAPART.

1. Maspero, *Le Musée égyptien*, tome II, 1904, p. 19.
2. Petrie, *History of Egypt.*, II, p. 149. — Breasted, loc. cit., p. 339.

FRESQUES BYZANTINES DE NÉRÉDITSI

D'APRÈS

LES AQUARELLES DE M. BRAJLOVSKIJ[1]

PLANCHES IV-V

A trois verstes de Novgorod la Grande, sur une des rives escarpées du Volkhov, la petite église de Néréditsi, dédiée au Sauveur, dresse dans les airs sa coupole bulbeuse. Avec son abside, flanquée de deux absidioles, faisant saillie sur le mur oriental, sa haute coupole, soutenue par quatre grands arcs, elle présente les caractères essentiels d'une église grecque. Si, après avoir franchi le portail occidental, on pénètre dans l'église, on éprouve la forte et belle impression d'un monument byzantin presque intact, épargné, depuis le XII[e] siècle, par le temps et les restaurateurs tout à la fois.

Les peintres qui couvrirent cette église de fresques étaient probablement grecs, comme ceux qui décorèrent les murs de Sainte-Sophie de Novgorod et les anciennes églises de la sainte Russie[2].

1. M. Brajlovskij, professeur à l'école des Beaux-Arts de Moscou, a bien voulu présenter dans son ensemble cette œuvre d'art au public français, en communiquant à M. Gabriel Millet les photographies de ses aquarelles. Nous exprimons à l'un et à l'autre notre profonde gratitude.

2. Cf. Pokrovskij, *Stjennyja rospisi v drevnich chramach grečeskich i russkich*, dans *Trudy VII*[ago] *archeologičeskago sjezda v Iaroslavje*, Moscou, 1890, t. I, p. 172, 185; Tolstoj i Kondakov,

C'est à la fin du XII^e^ siècle, en 1198, que fut bâtie l'église de Néréditsi (fig. 1).

La chronique de Novgorod mentionne à cette date sa construction par le « grand prince Iaroslav Vladimirovič, petit-fils de Mstislav ». Les peintures furent exécutées l'année suivante, en 1199[1]. Sur la paroi sud de l'église, à droite de l'entrée, le prince en personne, coiffé du *chapka*, revêtu d'un manteau rouge sans manches, et chaussé de bottes de maroquin, présente au Christ, assis sur un trône, le modèle de l'église, suivant l'usage byzantin bien connu[2] (fig. 2). Et une inscription en slavon souhaite « au prince qui aime Dieu, qui poursuit les méchants et aime les bons, qui est bienveillant à l'égard de toutes les dignités ecclésiastiques, le royaume des cieux, avec tous les saints, dans les siècles infinis[3] ». L'église de Néréditsi se trouve

FIG. 1. — Église de Néréditsi.

Russkia Drevnosti v pamjatnikach iskusstva, Saint-Pétersbourg, 1899, t. VI, p. 130; Ch. Bayet, *L'Art byzantin*, p. 280.

1. Pokrovskij, op. cit., p. 186.

2. A Ravenne, dans l'église de Saint-Vital, l'évêque Ecclésius présente au Christ assis sur un trône le modèle de l'église; de même Théodore Métochite sur la mosaïque de Kahrié-Djami (Ch. Diehl, *Études byzantines*, p. 396, 397, 399) et Jean Tzimiscès sur les fresques de Lavra (Millet, *Bull. corr. hell.*, t. XXIX, p. 88).

3. Cette inscription a été publiée par M. Sreznevskij dans *Izviestija imperatorskago russkago archeologičeskago obščestva*, 1863, t. IV, p. 201-205, où il prétend que l'inscription est antérieure à l'an 1200. M. Pokrovskij, op. cit., p. 188, 189 et pl. III, y voit un souhait s'adressant à un personnage défunt; l'inscription, comme les deux autres mentionnant la mort de deux personnages en 1254 et en 1279, serait du XIII^e^ siècle; à cette époque on aurait restauré la fresque. MM. Tolstoj

ainsi datée d'une manière très précise. Iaroslav, qui était prince de Novgorod depuis 1182, fut chassé par les citoyens de la grande république ; mais il revint en 1197 pour être de nouveau expulsé en 1199. C'est dans ce laps de temps que fut construite et peinte l'église du Sauveur[1]. Mais, le costume du prince russe mis à part, la multitude des personnages aux figures régulières, creusées par les rides de l'ascétisme, la majesté des frises de saints, qui s'alignent aux murs des nefs et des absides, l'ampleur des tableaux illustrant, en des touches larges et sobres, le cycle de l'histoire évangélique, feraient croire au visiteur non prévenu qu'il se trouve dans un de ces sanctuaires, que Byzance, au temps de sa splendeur, éleva aux quatre coins de son vaste empire.

Fig. 2. — Église de Néréditsi : Iaroslav et le Christ.

et Kondakov, op. cit., p. 131, 145, tout en admettant comme possible cette restauration, font observer qu'il était dans les usages du temps de souhaiter le royaume des cieux à des vivants : la chronique de Novgorod en donne plusieurs exemples. S'il y a eu des restaurations, elles ont été très légères ; l'ancien fond n'a pas été touché ; on s'est contenté de rafraîchir les couleurs.

1. Cf. Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 144 ; A. Rambaud, *Histoire de Russie,* 1900, p. 96-98.

*
* *

Dans le ciel de la coupole six anges soutiennent une sphère, composée de cercles concentriques ; au milieu, assis sur l'arc-en-ciel, le Christ ressuscité monte dans sa gloire (fig. 3). Son bras droit fait le geste de la bénédiction, et sa main gauche appuie sur le genou le rouleau de l'Évangile[1].

Tandis que le Christ monte au zénith, plus bas, les apôtres, le bras levé vers le haut de la coupole, les yeux tournés vers le ciel, assistent au miracle (pl. IV et fig. 6). Ils invitent les fidèles à répéter avec eux les versets du Psalmiste, dont les premiers mots sont inscrits, en slavon, autour de la coupole : « Vous tous peuples, battez des mains ! Poussez vers Dieu des cris de joie !... Dieu monte au milieu des cris de triomphe[2]. » La Vierge, dans l'attitude de l'Orante, contemple le miracle en compagnie des apôtres et de deux anges, qui s'inclinent respectueusement devant elle (pl. IV).

Ainsi à Néréditsi, comme à la Vieille Ladoga[3], au XII^e^ siècle, les apôtres et la Vierge symbolisent dans la coupole, suivant l'expression de Constantin le Rhodien[4], les étoiles et la lune dans ce ciel dont le Christ est le soleil. Ainsi se répétait en Russie, avec des variantes insignifiantes, cette majestueuse scène de l'Ascension.

1. La même disposition se retrouve dans l'église de Saint-Georges à la Vieille Ladoga (XII^e^ s.), mais ici le cercle est porté par huit anges ; cf. Pokrovskij, op. cit., p. 194. Du reste le nombre des anges qui accompagnent le Christ montant au ciel n'a jamais été fixé définitivement. A Sainte-Sophie de Salonique il n'y en a que deux ; cf. Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'Histoire de la Peinture*, p. 91 ; à Saint-Marc de Venise, dans la grande coupole, quatre anges, aux ailes déployées, soutiennent le globe ; cf. Saccardo, *Les mosaïques de Saint-Marc*, p. 239.

2. Psaume XLVII, 2, 6.

3. Dans l'église de Saint-Georges ; cf. Pokrovskij, op. cit., p. 194 ; Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 149.

4. Cf. E. Legrand, *Description de l'Église des Saints Apôtres par Constantin le Rhodien*, dans *Revue des Études grecques*, 1896, t. IX, p. 58, v. 737-741.

qui avait décoré les coupoles de Sainte-Sophie de Salonique, des Saints-Apôtres de Constantinople, de Saint-Marc de Venise.

Sur la zone inférieure, comme à Saint-Luc, à Daphni et à Sainte-Sophie de Novgorod[1], des prophètes, tenant des parchemins

Fig. 3. — Coupole de Néréditsi : Ascension.

déroulés, méditent leurs prophéties ; quelques-uns, d'un geste divinatoire, montrent le haut de la coupole. Les attitudes calmes et rigides de ces représentants de l'Ancienne Alliance contrastent avec le mouvement et la vie des apôtres de la Nouvelle. Enfin, aux quatre pendentifs, suivant les prescriptions du *Manuel de la Peinture*[2],

1. Cf. Ch. Diehl, *L'Église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc*, p. 63 ; G. Millet, *Le Monastère de Daphni*, p. 81, pl. VII-IX ; Pokrovskij, op. cit., p. 185 ; Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 106 ; Didron, *Manuel de la peinture*, p. 424.

2. Cf. Didron, op. cit., p. 424.

les évangélistes, symbolisant l'Église céleste annoncée sur la terre et, au sommet des arcades est et ouest, deux images « non faites de main d'homme » font, avec les médaillons des quarante martyrs, disposés sur les quatre grands arcs, comme à Sainte-Sophie de Kiev[1], une transition heureuse et logique des hautes sphères de l'église aux parties inférieures.

Au sommet de la voûte de la grande abside, entre les deux archanges Michel et Gabriel, qui tiennent d'une main le sceptre et de l'autre le globe sur lequel est tracée la croix, apparaît, vêtu de blanc, le buste de « *Jésus-Christ, Ancien des Jours* », comme l'indique l'inscription slavonne, placée dans le médaillon (fig. 4). Sa figure se détache, sévère, sur la double auréole du nimbe crucigère et de ses cheveux blancs ; il bénit d'une main ; de l'autre, il tient le rouleau. Placé au haut du sanctuaire, il figure la tête de l'Église ; il est Père et Fils, Créateur et Sauveur. Cette curieuse création de l'art byzantin, par laquelle les adorateurs des images, au temps de l'Iconoclastie, voulaient affirmer aux yeux des fidèles le dogme fondamental de l'indivisibilité des trois personnes de la Trinité, prend ici une signification toute spéciale[2]. L'Ancien des Jours est à la fois le Dieu Père, tel que Daniel le vit avec « son vêtement blanc comme de la neige et ses cheveux resplendissants comme de la laine pure[3] » et le Fils de l'Homme, entrevu par saint Jean, en sa magnifique vision, avec « sa tête et ses cheveux blancs comme de la laine blanche, comme

1. Cf. Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. IV, p. 124 ; Ajnalov i Rjedin, *Kievskij Sofijskij Sobor*, dans *Zapiski imperatorskago russkago archeologičeskago obščestva*, t. IV, nouv. série, p. 282 ; *Kievskij Sofijskij Sobor*. (Album publié par la Société impériale russe d'Archéologie, pl. II et X).

2. Une représentation analogue se trouve sur l'arc triomphal de la basilique de Saint-Paul, à Rome, où le Dieu-Verbe, sous la figure d'un homme âgé, apparaît dans la mise en scène apocalyptique des vingt-quatre vieillards ; de même à la Petite Métropole, à Athènes. Au XI^e^ siècle, dans le manuscrit grec 74 (fol. 1) de la Bibliothèque Nationale, l'Ancien des Jours (ὁ παλαιὸς ἡμερῶν) est accompagné de deux séraphins à six ailes et des mots ἅγιος, ἅγιος ; cf. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, p. 133 ; Pokrovskij, op. cit., p. 213, n. 3 ; Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 133. Théodore Studite, farouche défenseur du culte des images, s'était déjà élevé contre ceux qui représentaient le Christ en vieillard ; cf. Théodore Studite, *Epistolarum lib.* I, 15, dans Migne, *P. G.*, t. XCIX, col. 957 C.

3. Daniel VII, 9.

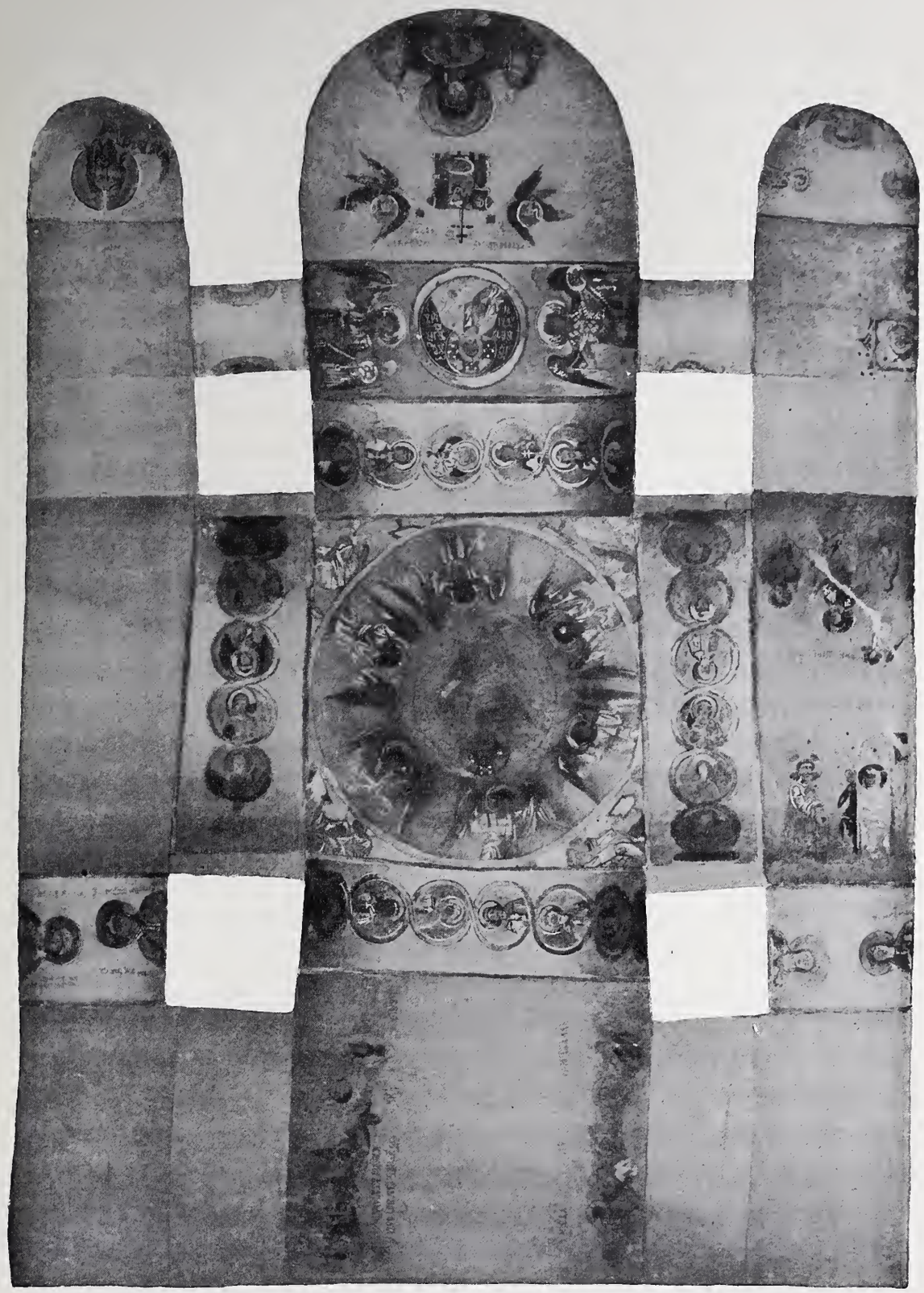


Fig. 4. — Église de Néréditsi. Coupole, Arcs et Voûtes.

de la neige[1] ». Le bêma figurant, d'après la définition du Pseudo-Germain[2], le trône sur lequel le Christ s'assiéra pour juger les douze tribus d'Israël, l'image du Souverain Juge est encore accompagnée d'un autre symbole, le trône de l'Hétimasie, qui resplendit avec la croix à double travée, la couronne d'épines et les instruments de la Passion, à la conque de l'abside, entre « l'Ancien des Jours » et la Vierge. Autour du trône volent un chérubin et un séraphin, à quatre ailes, tenant l'éventail liturgique, *le rhipidion,* leur symbole[3]. De chaque côté de la croix, les sigles IC XC et l'inscription en slavon « *le Trône du Seigneur* » se détachent, avec les mots : « *Svjat, Svjat, Svjat* » — « *Saint, Saint, Saint* », le chant de victoire que font retentir les puissances célestes en l'honneur du Tout-Puissant[4]. Tandis que, à Nicée, à Daphni et dans les églises siciliennes, le trône de l'Hétimasie occupe le sommet de la voûte de la grande abside[5], à Néréditsi, auprès de « l'Ancien des Jours », il correspond encore à un autre motif apocalyptique, la Déisis, dont il est séparé par la figure colossale de la Vierge, la double Communion et les deux frises d'évêques.

Sous la fenêtre inférieure de l'abside, le Christ, jeune, comme au temps où il enseignait dans le temple de Jérusalem, tenant dans la main droite le rouleau et bénissant de la main gauche, se dresse entre les deux médaillons de Jean-Baptiste et de la Vierge (pl. IV). A Pskov, dans l'église du monastère du Sauveur, vers la même époque, au XII[e] siècle, la Déisis était placée au-dessus de la Communion et des deux zones de saints, occupant ainsi la place réservée à la Vierge

1. Apocalypse, I, 14.

2. Germain, *Rerum ecclesiasticarum contemplatio,* dans Migne, *P. G.,* t. XCVIII, col. 389 CD ; cf. G. Millet, op. cit., p. 84, 85.

3. Germain, loc. cit., col. 432 D : τὰ ῥιπίδια... ἐμφαίνουσι τὰ ἑξαπτέρυγα Σεραφὶμ καὶ τὴν τῶν πολυομμάτων Χερουβὶμ ἐμφέρειαν.

4. Cf. Brightman, *Liturgies eastern and western,* t. I, p. 402, 403 ; Pokrovskij, op. cit., pl. I.

5. Cf. Ch. Diehl, *Mosaïques byzantines de Nicée,* dans *Byz. Zeitschrift,* I (1892), p. 78, 79 ; G. Millet, op. cit., p. 77 ; Kondakov, *Hist. de l'Art byzantin,* t. II, p. 20 ; Ch. Bayet, *L'Art byzantin,* p. 145.

dans l'abside de Néréditsi[1]. Ici les trois symboles du Jugement dernier, Ancien des Jours, Hétimasie, Déisis, sont comme le résumé du grand drame apocalyptique, qui se déroule, en face, sur le mur occidental et déborde sur les murs latéraux.

Mais c'est la Vierge qui remplit le sanctuaire de toute sa majesté. Chaussée de sandales écarlates, vêtue d'une tunique bleue et d'un ample manteau pourpre, elle prie, debout sur un piédestal orné de gemmes, comme à Sainte-Sophie de Kiev et à Nicée[2]. Sur la poitrine, elle porte un médaillon contenant le buste nimbé du Christ-Enfant. Dans la coupole, elle priait en compagnie des anges et des apôtres ; elle est seule ici, de même qu'à Sainte-Sophie de Salonique, où elle trône dans l'abside, après avoir assisté dans la coupole, avec les apôtres, à l'Ascension du Christ[3].

Au-dessous, de chaque côté de la fenêtre supérieure, les peintres ont disposé, en deux groupes séparés, la double Communion (pl. IV et fig. 6). Le Christ, représenté deux fois, donne à droite le vin, à gauche le pain. Il se tient près d'un autel très simple ; deux anges, revêtus du vêtement des diacres, le long *sticharion* blanc, agitent les éventails liturgiques. A droite et à gauche, les apôtres s'approchent en procession de la sainte Table. Ce thème iconographique, qui s'était développé, au XI^e^ siècle, sur les mosaïques de Sainte-Sophie, de Saint-Michel de Kiev et de la Métropole de Serrès[4], eut en Russie, comme dans tout l'Orient, une très grande fortune. Il décore, au XII^e^ siècle, l'abside de l'église Saint-Georges à la Vieille Ladoga, où il n'a été conservé qu'à l'état de vestiges[5]. On le retrouve dans l'église du monastère du Sauveur à Pskov[6], avec le groupe de

1. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 201, 202 ; Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 179.
2. Cf. Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. IV, p. 120-122, fig. 92 ; Ajnalov i Rjedin, op. cit., p. 268 ; album pl. III ; Ch. Diehl, loc. cit., p. 76, 77.
3. Cf. Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'Histoire de la peinture*, p. 91.
4. Cf. P. Perdrizet et L. Chesnay, *La Métropole de Serrès* (*Monuments Piot*, t. X, p. 128 et s., pl. XII) ; Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. IV, p. 125, fig. 96-99, p. 163, fig. 148.
5. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 194.
6. Cf. Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 179.

saints en habits d'évêques ; puis, au XIV^e^ siècle, dans l'église de l'Assomption, au village de Volotov[1], et dans l'église de Kovalev, près de Novgorod, où l'on ne distingue plus que quelques évêques[2]. Enfin, au XVI^e^ siècle, à Moscou, dans les cathédrales de l'Assomption et de l'Annonciation[3], la sainte Cène est toujours accompagnée dans l'abside d'une zone inférieure d'évêques, de saints ou de diacres.

De même, à Néréditsi, au-dessous de la double Communion, la frise d'évêques, à double étage, présente les grands saints de l'Église, en des attitudes hiératiques, avec des visages amaigris et démesurément allongés par leur longue barbe blanche. Sur la rangée supérieure ce sont : Jean Chrysostome, Athanase, Nicolas, Clément, Grégoire, Basile ; au-dessous : Lazare, que le Christ ressuscita et qui fut, d'après la tradition, évêque de Chypre, Jacques, Ignace, Blaise, Amphiloche, Domitien. L'archidiacre Laurent et le diacre Abibos, tous deux martyrs, veillent sur les piliers, près des portes du sanctuaire[4]. Le buste de Pierre d'Alexandrie, évêque et martyr[5], et le médaillon, où le prophète Élie, assis au milieu d'un site de montagnes, reçoit sa nourriture du ciel, complètent la décoration du « Lieu très saint » où « le Souverain Sacrificateur, ministre du vrai tabernacle[6] » dévoile le mystère idéal aux apôtres et à leurs successeurs, et les fait participer, pour l'éternité, au pain céleste.

A la niche de la prothèse (pl. IV), la Vierge orante, avec le médaillon du Christ-Emmanuel sur la poitrine, en compagnie d'apôtres et de martyrs, Jacques, fils d'Alphée, Ménas et Denys, occupe la place, où, à Daphni, Jean-Baptiste présidait, en sa qualité de Précurseur, à la table, sur laquelle le prêtre prépare les espèces[7] et sacrifie

1. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 198.
2. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 197.
3. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 251, 252.
4. Cf. Prokovskij, op. cit., p. 191, pl. III ; Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, fig. 161, 162.
5. Cf. Tolstoj i Kondakov, op. cit., p. 136, fig. 160.
6. Ep. aux Hébreux, VIII, 1-2.
7. Cf. G. Millet, op. cit., p. 88.

« l'agneau[1] ». La tradition de Daphni se perpétua, d'ailleurs, en Russie, à Iaroslav, où, au XVI^e siècle, dans l'église du monastère de la Transfiguration[2], le Prodrome, à l'expression rude d'un ascète, occupe l'abside de gauche. A Néréditsi, il a été relégué dans l'abside de droite, où les diaconesses avaient accès, à la conque du Diaconicon[3], dont les murs sont égayés par les riches costumes des saintes-martyres : Catherine, Christine, Zénobie, Agathe, Justine, Tatiana[4]. La présence de la Vierge à la niche de la prothèse avait sa raison d'être. D'après Siméon de Thessalonique[5], la prothèse symbolise la crèche de Bethléem. En donnant corps au Christ, la Vierge a accompli l'œuvre de la Rédemption ; elle a, suivant Théodore d'Andida[6], rendu perceptible par les sens (αἰσθητὸν) le pain céleste (τὸν οὐράνιον ἄρτον), que le prêtre prépare dans la prothèse, en présence de la Mère de Dieu.

Les portraits de saints et de saintes débordent des absides dans le corps de l'église. Ils sont dispersés, suivant les nécessités de la décoration, sur les piliers, les arcs, les parois, tantôt isolés en des médaillons, tantôt formant des groupes. Parfois aussi, ils viennent rompre, en de longues frises, la régularité du cycle évangélique, réparti sur les murs du nord et du sud. Ici une rangée de prophètes debout, de chaque côté des fenêtres, et, plus haut, une suite d'apôtres, sous des arcades, ont été intercalées entre les scènes évangéliques (fig. 5 et 6).

Les peintres de Néréditsi semblent, en effet, avoir quelque peu abandonné la tradition, qui disposait sur les murs le cycle des Fêtes

1. Jean, I, 29, 36, et la prière de la proscomidi dans Brightman, loc. cit., p. 356, 357 ; cf. Sophronios, *Commentarius liturgicus*, dans Migne, *P. G.*, t. LXXXVII, col. 3988 D, 3989 A, 3992 B.

2. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 253.

3. Cf. Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 139.

4. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 191, pl. IV ; Tolstoj i Kondakov, op. cit., p. 139, fig. 173.

5. *De sacro templo*, dans Migne, *P. G.*, t. CLV, col. 348 AB.

6. *Commentatio liturgica*, dans Migne, *P. G.*, t. CXL, col. 425 AB, 429 B ; l'épithète de ἀρτοποιοῦσα, donnée par Théodore d'Andida à la Vierge ne peut s'expliquer que par ce symbolisme très recherché.

suivant ce schéma, très répandu dans les églises du XI^e siècle, qui fit perdre à l'art byzantin une partie de sa variété et de sa spontanéité. Un trait dominant, qui s'accentuera, en Russie, au XVI^e et au XVII^e siècle, c'est la place restreinte faite à l'Ancien Testament[1]. A Néréditsi, un seul épisode rappelant l'Ancienne Alliance, le Sacrifice d'Abraham, a trouvé place, sur la paroi ouest, au-dessous de la figure colossale d'un archange aux ailes déployées et tenant dans sa main le globe, surmonté de la croix (pl. V). Malgré la détérioration, ce qui reste de la fresque suffit à montrer qu'elle avait été exécutée suivant le thème bien connu[2]. A côté, un groupe de trois anges, figurant les trois personnes de la Trinité, rappelle la mosaïque de Saint-Vital, à Ravenne, où sont réunis, en un même tableau, l'Hospitalité et le Sacrifice d'Abraham[3].

Au-dessous, la Vierge, couchée près de la crèche où repose l'Enfant, reçoit les présents des rois mages. Quatre anges se penchent sur la crèche. A gauche, Joseph, assis, fait pendant au groupe des servantes, qui lavent le Christ, comme sur les mosaïques de Saint-Luc et de Daphni[4]. C'est donc sur le mur occidental de l'église que commencerait, avec la Nativité du Christ, le cycle évangélique, si le décorateur n'avait placé sur le pilier nord-ouest l'épisode de la Nativité de la Vierge[5].

Le cycle continue sur la paroi septentrionale avec la Présentation de la Vierge et la Présentation du Christ, exécutées suivant le type ancien[6] (fig. 5). A gauche le Grand Prêtre se penche, en étendant les bras, vers la Vierge ; derrière elle, se tiennent debout, Joachim et

1. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 208 s.

2. Cf. Didron, *Manuel de la Peinture*, p. 89.

3. Cf. G. Millet, *L'Art byzantin*, dans André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens*, t. I, p. 169, fig. 100.

4. Cf. Ch. Diehl, *L'Église et les Mosaïques du couvent de Saint-Luc*, p. 64 s. ; G. Millet, *Le Monastère de Daphni*, p. 159, pl. XII.

5. Cette fresque ne figure pas sur les aquarelles de M. Brajlovskij ; cf. Pokrovskij, op. cit., pl. VI ; Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, fig. 176.

6. Cf. *Menologium Graecorum*, éd. Albani, t. I, p. 204 : Ch. Diehl, op. cit., p. 67 ; G. Millet, op. cit., pl. XIX.

Anne, avec un groupe de jeunes filles, la tête ceinte de couronnes ; à l'arrière-fond on aperçoit le portique du Temple. A droite, l'autel, surmonté d'un *kiborion,* le Christ dans les bras de la Vierge ; les colombes

Fig. 5. — Église de Néréditsi. Paroi Nord.

dans les mains de Joseph, le geste, plein de vénération du vieillard Siméon, à côté d'Anne, la prophétesse, forment un ensemble gracieux et plein de fraîcheur, qui contraste avec les épisodes sombres du drame de la Passion, en haut de la même paroi.

En face, sur le mur méridional, le Baptême du Christ fait suite à la Présentation au Temple (fig. 6). Le Christ est plongé dans l'eau du Jourdain, symbolisé par un petit personnage qui nage à sa droite. A ses pieds se trouve la croix à double travée, avec laquelle il descendra aux Limbes pour ressusciter les morts. Sur la rive, ornée

de quelques maigres plantes, deux anges s'avancent avec des draps[1]. Sur l'autre rive, derrière Jean-Baptiste, un groupe de gens assis semblent, à demi-nus, s'apprêter à recevoir le baptême ; plus loin, derrière une montagne, apparaissent deux autres anges.

Le cycle de la Passion devait commencer dans la partie supérieure de cette paroi. Les fresques ont malheureusement beaucoup souffert. Une seule subsiste encore, représentant un groupe d'hommes endormis, sans doute les apôtres au jardin de Gethsémani[2]. Sur le mur nord, au-dessous de la grande figure de l'archange, les saintes femmes, l'apôtre Jean et un soldat contemplent le Christ sur la croix. A droite de la fenêtre, le corps courbé du Christ, reçu par la Vierge, se distingue encore malgré l'effacement (fig. 5).

Du même côté, sur la voûte du bras nord de la croix, on a groupé, près de la Crucifixion et de la Descente de Croix, la Résurrection de Lazare et la Descente aux Limbes, pour ménager, peut-être, une transition du mur à la coupole, où le Christ, vainqueur de la mort, monte au ciel (fig. 4). Ainsi la Résurrection de Lazare et l'Anastasis se dégagent de l'histoire évangélique et annoncent déjà le cycle apocalyptique. A Torcello, la Descente aux Limbes occupe la paroi ouest, au-dessus du Jugement dernier, la Résurrection préparant ainsi tout naturellement la Seconde Venue[3]. A Néréditsi, les deux épisodes sont séparés. Mais la grande fresque du Jugement dernier développe, en une suite de tableaux, le thème apocalyptique de la Seconde Venue, au même endroit que la mosaïque de la lagune vénitienne.

Les yeux se portent, tout d'abord, sur l'image du Souverain Juge, apparaissant au milieu d'une grande clarté, à l'intérieur de l'auréole elliptique (pl. V). A ses côtés la Vierge et le Prodrome, les mains jointes, implorent sa clémence. La grande Prière, la Déisis, qui occupe déjà la partie inférieure de la grande abside, apparaît ici, à sa vraie place. Les apôtres, assis sur douze trônes, siègent au tri-

1. Cf. Strzygowski, *Ikonographie der Taufe Christi*, p. 18 s.
2. Cf. Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 140.
3. Cf. P. Jessen, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*, pl. I.

Fig. 6. — Église de Néréditsi. Paroi Sud. Grande Abside et Coupole.

bunal céleste, entourés de la troupe des anges debout derrière eux. La scène de l'Ascension se répète ainsi dans un cadre différent. Le Christ, qui s'élève dans la coupole, entouré des anges, des apôtres et de la Vierge, revient au dernier jour, pour juger l'univers, avec le même cortège de saints et de puissances célestes. L'Ascension devient donc le premier acte qui précède le Jugement proprement dit[2].

Au-dessous du Christ, le trône de l'Hétimasie indique le moment le plus solennel dans la suite des apparitions qui précèdent le Jugement universel. Le vieux Psalmiste avait déjà parlé du trône de Jéhovah, dressé pour le Jugement[3]. Ephrem le Syrien, au IV^e^ siècle, dans un sermon où il avait réuni les différents textes sacrés, relatifs à la Seconde Venue, s'écriait : « Que deviendrons-nous quand nous verrons le trône redoutable préparé ? » Et, dans la croix, qui accompagne toujours le trône de l'Hétimasie, il voyait le « signe » annonçant l'apparition du Fils de l'Homme dans le ciel[4]. Deux personnages, Adam et Ève, sont prosternés devant le trône, adorant le symbole de la Rédemption, qui a fait disparaître l'ancien péché. A gauche du trône un ange tient la balance (ὁ ζυγὸς τῆς δικαιοσύνης), car la justice

1. Matthieu, XIX, 28; cf. N. Söderblom, *La Vie future*, dans *Annales du Musée Guimet*, t. IX, p. 308-311.

2. Le motif du Jugement dernier est né, en effet, du rapprochement de deux idées : l'Ascension et la Résurrection des morts ; les deux épisodes se trouvent déjà réunis sur une miniature du manuscrit de Cosmas Indicopleustès à la Bibliothèque Vaticane, copié au IX^e^ siècle, sur un original du VI^e^. Le Christ apparaît dans l'auréole en amande ; au-dessous, les morts, καταχθόνιοι, νεκροὶ ἀνιστάμενοι, émergent du sol ; cf. Kondakov, *Hist. de l'art byzantin*, t. I, p. 137, 138, 150 ; Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, t. I, p. 155, fig. 145, p. 354 ; G. Millet, *L'Art byzantin*, p. 214, 215 ; Ch. Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, p. 102 ; E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. I, p. 260.

3. Psaume IX, 8.

4. Mathieu, XXIV, 30 ; Voss, *Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, dans *Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1884, t. VIII, p. 66, 67. La croix à double travée, avec la couronne d'épines et les instruments de la Passion, se trouve aussi sur la dalmatique du Vatican, où le Christ, ayant à ses côtés la Vierge et le Prodrome, apparaît au milieu des saints et des puissances célestes ; cf. Didron, *Annales archéologiques*, t. I, p. 153, 155. L'Hétimasie est placée entre les deux archanges Michel et Gabriel, les chefs des milices célestes, sur un bas-relief de la collection de M^me^ la comtesse de Béarn ; cf. G. Schlumberger, *Deux bas-reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque* (*Monuments Piot*, t. IX, p. 232, pl. XX).

et l'équité sont la base du trône du Juge souverain[1]. Plus loin, l'archange Michel roule le ciel comme un livre, car, suivant la prophétie d'Ésaïe, les étoiles sont tombées « comme des feuilles desséchées[2] ». Plus loin encore, deux anges, sonnant de la trompette, annoncent l'avènement des nouveaux cieux et de la nouvelle terre[3]; et les morts se dressent de leur sépulcre.

Cependant le Christ, les mains étendues, a placé les brebis à sa droite et les boucs à sa gauche[4], les justes dans le Paradis, les injustes dans l'Enfer[5]. Un fleuve de feu s'échappe de l'auréole elliptique, entraînant les damnés dans l'Hadès[6], où Satan, aux cheveux hérissés, chevauche sur un monstre qui broie dans sa gueule le corps d'un réprouvé[7], où la femme prostituée de l'Apocalypse, assise sur une bête monstrueuse, tient dans sa main « la coupe d'or, pleine d'abominations et des souillures de son impudicité[8] », tandis qu'autour d'elle s'enroule un serpent gigantesque. Enfin, sur le mur nord, cinq compartiments, remplis de crânes et d'ossements, représentent les supplices de l'Enfer[9]. Et, dans une case spéciale, le mauvais riche est assis au milieu des flammes, en compagnie d'un diable qui grimace devant lui (fig. 5).

De l'autre côté, le chœur des élus, divisé en six groupes,

1. Psaume XCVI, 13; Esaïe, XXVIII, 17-26; et surtout Psaume LXXXIX, 15 : δικαιοσύνη καὶ κρίμα ἑτοιμασία τοῦ θρόνου σου; cf. Tischendorf, *Vetus Testamentum graece juxta* LXX *Interpretes*, t. II, p. 81.

2. Esaïe, XXXIV; Apocalypse, VI, 14; Matthieu, XXIV, 29.

3. Apocalypse, X, 7; Joël, II, 1; sermon d'Ephrem, dans Voss, loc. cit., p. 66, 67.

4. Sur la mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne, le Christ, ayant à ses côtés deux anges, montre de la main droite le groupe des brebis, plus nombreux que celui des boucs, qui sont placés à sa gauche; cf. J. Ciampini, *Vetera Monumenta*, t. II, p. 96, pl. XXVII, 4.

5. Cf. Jean Damascène, *Parallela*, dans Migne, *P. G.*, t. XCVI, col. 544.

6. Daniel, VII, 10; Mathieu, XXV, 41; *Oracula Sibyllina*, dans E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen*, p. 332; H. Pernot, *Descente de la Vierge aux Enfers*, dans *Revue des Etudes grecques*, 1900, t. XIII, p. 241, 244 : la Vierge, conduite par l'archange Michel, aperçoit dans l'Hadès le fleuve de feu (ὁ ποταμὸς τοῦ πυρός), où sont plongés les coupables; cf. Gidel, *Étude sur une Apocalypse de la Vierge Marie*, dans *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Études grecques*, 1871, t. V, p. 110.

7. Cf. Didron, *Manuel de la Peinture*, p. 272, 273.

8. Apocalypse, XVII, 3-4.

9. La nomenclature des supplices semble être apparue assez tôt; elle est déjà très détaillée dans les *Oracula Sibyllina*; cf. E. Hennecke, op. cit., p. 341; cf. L. Heuzey, *Les supplices de l'Enfer d'après les peintures byzantines*, dans *Annuaire de l'Association*, 1871, t. V, p. 115.

apôtres, prophètes, martyrs, évêques, moines, saintes femmes, lève la tête et les mains vers le Christ et le glorifie. Un dernier groupe suit l'apôtre Pierre, qui va lui ouvrir les portes du Paradis, où la Vierge accueille les âmes élues. Elle est assise sur un trône, dans l'attitude de la béatification éternelle, entre deux anges. A sa gauche, le bon larron, à demi-nu, a devancé les bienheureux, conformément à la promesse faite par le Christ sur la croix[1]. Enfin, sur la paroi sud, s'opposant au mauvais riche sur le mur nord, l'âme du pauvre Lazare repose dans le sein d'Abraham[2].

Dans ses lignes générales, cette fresque est conforme aux prescriptions du *Manuel de la peinture*[3]. Mais elle donne, avant tout, l'impression de la simplicité. Ainsi, les peintres ne se sont pas attardés à figurer les supplices de l'Enfer, avec cette débauche d'imagination, cette complexité de détails, que l'on trouve, au XVI^e^ siècle, dans le réfectoire du monastère de Lavra, au Mont-Athos[4]. Ils ont présenté le motif en largeur, sur deux zones superposées ; la frise supérieure, avec sa symétrie presque parfaite, retient l'œil plus longtemps que la partie inférieure. Cette fresque se distingue ainsi de la célèbre mosaïque de Torcello[5], qui se présente en quatre zones superposées, et des miniatures de l'Évangéliaire de Paris[6], où les scènes se superposent en des compartiments, placés les uns au-dessus des autres et séparés par des espaces vides. On n'y trouve pas davantage le groupe des trois patriarches Abraham, Isaac et Jacob, tenant dans leurs mains les âmes des élus, ni les anges, armés de fourches, poussant les damnés dans le feu éternel, ni les monstres qui rendent les cadavres qu'ils ont dévorés.

1. Cf. Sermon d'Ephrem, dans Voss, loc. cit., p. 69.
2. Cette fresque, probablement détérioriée, est indistincte sur l'aquarelle de M. Brajlovskij (fig. 6).
3. P. 268 s.
4. Cf. Kondakov, *Pamjatniki christianskago iskusstva na Afonje*, p. 75, fig. 34, p. 78, fig. 36 ; Millet, *Hautes Études*, C 225-229.
5. Cf. Ch. Diehl, op. cit., p. 102-107 ; P. Jessen, op. cit., p. 8 s.
6. Bibl. Nat. ms. gr. 74, fol. 51 v°, 93 v° ; cf. Bordier, op. cit., p. 133-136 ; Kondakov, *Hist. de l'art byzantin*, t. II, p. 141 ; E. Bertaux, op. cit., t. I, p. 262-264 ; la fig. 100 reproduit le fol. 51 v° du ms. de Paris.

Cependant la fresque de Néréditsi reproduit un thème exclusivement byzantin et oriental. Elle est, à la fin du XII^e siècle, ce qu'avait été la mosaïque de Torcello, à la fin du XI^e siècle, une représentation figurée du fameux sermon d'Ephrem le Syrien[1]. En Russie, le Jugement dernier occupe très souvent la paroi ouest des églises : au XII^e siècle, dans l'église de Saint-Georges à la Vieille Ladoga[2] ; à Vladimir, dans l'église de Saint-Démétrius et dans la cathédrale de l'Assomption[3] ; à Pskov, dans l'église du monastère du Sauveur[4].

Le bon larron dans le Paradis, le groupe des Justes conduits par Pierre, le tribunal des apôtres, assis sur douze trônes, la cohorte des anges doryphores, la Déisis, le trône de l'Hétimasie, tous ces motifs byzantins ont eu en Russie une très grande fortune à cette époque. Enfin, au XVI^e siècle, à Moscou, dans la cathédrale de l'Assomption, à Iaroslav, dans l'église de la Transfiguration[5], puis, au XVII^e siècle, dans l'église de l'Assomption, à Iaroslav, et dans la cathédrale de la Résurrection, à Romanov-Borisogliebsk[6], le Jugement dernier occupe encore la paroi ouest, comme à Torcello et à Néréditsi.

L'église de Néréditsi présente encore aujourd'hui aux yeux des fidèles les mystères essentiels de l'Incarnation, depuis l'Annonciation que l'on devine à peine sur les piliers de l'arc triomphal[7], jusqu'à l'Ascension et à la Seconde Venue. Toute l'histoire de l'Église terrestre s'y trouve résumée dans la multitude des prophètes, des mar-

1. M. Ch. Diehl, op. cit., p. 101 et tout récemment, M. E. Bertaux, op. cit., p. 264, ont démontré que le Jugement dernier de Torcello est une œuvre d'inspiration byzantine et non occidentale, comme le prétend M. F.-X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. II, p. 375, 376. C'est aussi avec raison que M. Bertaux réfute la thèse de M. Voss, loc. cit., p. 55, d'après laquelle il n'y aurait pas eu, dans la période des XI^e et XIII^e siècles, de schéma byzantin du Jugement dernier. Si ce schéma n'avait pas été fixé à cette époque, on ne le retrouverait pas en Russie, à la fin XII^e siècle, dans une église dont la décoration est entièrement byzantine.

2. Pokrovskij, op. cit., p. 196.; Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 150.

3. Pokrovskij, op. cit., p. 203, 206 s. ; Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 60-63.

4. Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 179.

5. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 252, 255.

6. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 257.

7. A la même place qu'elle occupe à Sainte-Sophie de Kiev ; cf. Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. IV, p. 124, fig. 95 ; t. VI, p. 139.

tyrs, des évêques. Mais cette Église fera place un jour à l'Église céleste. Aussi, dans ce monument, élevé à la gloire du Sauveur ressuscité, la grande fresque du Jugement dernier annonce la dernière étape de l'Église, la consommation des siècles, la fin de l'épopée chrétienne.

*
* *

Par un heureux hasard ces fresques ont été conservées presque intactes. Un incendie, en 1543, endommagea les voûtes et le haut des parois, sans atteindre toutefois les parties essentielles [1]. L'église du Sauveur forme donc un ensemble considérable, aux tonalités douces et harmonieuses, aux couleurs pâles, plus foncées cependant dans la partie centrale et dans le sanctuaire. A bien des égards, elle rappelle les grands noms du XI^e^ siècle : Saint-Luc, Kiev, Chios, Nicée, Daphni, — ces chefs-d'œuvre du second âge d'or de l'art byzantin.

Ainsi, au nord de la Russie, à Sainte-Sophie de Novgorod, au XI^e^ siècle, à Pskov et à Néréditsi, au XII^e^, les peintres ont suivi les règles tracées par les mosaïstes du XI^e^ siècle. Ils ont évité les fonds de perspective linéaire, les plans éloignés. Les personnages, dans leurs gestes, leurs attitudes, leurs vêtements, sont plus près des types que la tradition a fixés que des modèles copiés sur la réalité. Cependant une main ferme a modelé, ici et là, des visages aux traits accusés, à l'expression réaliste : à Néréditsi et à Pskov, par exemple, les têtes de Laurent et d'Abibos [2] et certaines figures de prophètes aux yeux noirs se détachant sur un visage plein [3]. De même, à Pskov, les anges du Baptême, aux corps bien proportionnés, aux

1. Cf. Pokrovskij, op. cit., p. 186.
2. Pokrovskij, op. cit., pl. III.
3. Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 138, 139, fig. 166, 170 ; p. 185, fig. 230.

formes qui se devinent sous les draperies[1], rappellent le mouvement des apôtres dans la coupole de Néréditsi, où les plis des vêtements dessinent, d'une manière souvent heureuse, le modelé des chairs[2].

Ceci annonce l'art plus souple, plus pittoresque, plus sincère, qui, au XIV^e siècle, trouvera son expression sur les fresques de Mistra. Et ceci fait entrevoir l'époque, où l'art russe, enchaîné, depuis le XI^e siècle, à la tradition byzantine, se libèrera peu à peu de ses entraves et utilisera, au XVI^e siècle, avec une liberté et une audace toujours plus grandes, les modèles qu'il avait reçus de l'Athos, de la Montagne Sainte.

JEAN EBERSOLT.

1. Tolstoj i Kondakov, op. cit., t. VI, p. 180, fig. 220.
2. Pokrovskij, op. cit., pl. II.

SAINT MATTHIEU (?)

ÉCRIVANT SOUS LA DICTÉE DE L'ANGE

BAS-RELIEF EN PIERRE

(MUSÉE DU LOUVRE)

PLANCHE VI

Ce charmant bas-relief a figuré jusqu'en 1903 au Musée municipal de Chartres, qui l'avait reçu, en dépôt provisoire, de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. Le bureau de cette société, conformément à une délibération de l'assemblée générale, l'a cédé au Musée du Louvre en 1905.

Quelque incertitude subsiste sur l'époque et les circonstances de son entrée dans les collections de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. M. l'abbé Langlois, bibliothécaire de cette société [1], a retrouvé dans les procès-verbaux mention du don d' « *un bas-relief en pierre du* XIII^e^ *siècle* » fait à la société par la Supérieure générale des religieuses de Saint-Paul de Chartres, propriétaire de l'ancien immeuble des Jacobins, et, comme on sait par un historien de Chartres au XVIII^e^ siècle, Pintard, que le chœur des Jacobins était séparé de la nef par

1. M. Langlois, *Les Scribes de Chartres* (extrait de la *Revue Mabillon*), Namur, 1905.

« un jubé de pierre blanche », il admet ou plutôt il émet l'hypothèse que notre bas-relief pourrait être un fragment de ce jubé disparu, sur l'époque, la forme et le style duquel nous ne possédons d'ailleurs aucun renseignement. M. l'abbé Langlois mentionne d'autre part, d'après Nicolas Le Febvre, historien des Jacobins de Chartres, l'existence dans cette église du tombeau de l'évêque Mathieu des Champs, mort en 1259, bienfaiteur de l'ordre des Jacobins. Mais ce que Le Febvre dit de ce tombeau : « Jacet... equidem lamina cuprea... » écarte toute idée qu'aucune relation ait jamais pu exister entre le monument de l'évêque Mathieu et le *Saint Matthieu* (?) acquis par le Louvre.

M. Louis Gonse, qui avait remarqué et signalé ce bas-relief[1] au musée de Chartres, le rapproche des fragments du jubé de la cathédrale. « Quant au jubé détruit par la Révolution[2], écrit-il, il était l'expression suprême de la sculpture française au milieu du XIII^e^ siècle. Lassus en retrouva les fragments en fine pierre de liais, délicatement peinte, dans les fouilles du pavement... Je crois que la figure de clerc écrivant sous la dictée d'un ange, qui pourrait aussi bien être un saint Jean l'évangéliste, vient du même ensemble ; je reconnais sa pierre blanche à grain serré. Quoi qu'il en soit, ce haut relief charmant est du milieu du XIII^e^ siècle. » Contre cette assertion, M. l'abbé Langlois s'élève dans la note ci-dessus citée : « ... ce qui reste du jubé de la cathédrale ne permet pas d'admettre... que l'on soit en présence d'un fragment de ce dernier : l'interprétation et le grain de la pierre sont tout différents. »

C'est pourtant de l'ancien jubé de Notre-Dame qu'une tradition orale, que j'ai moi-même autrefois recueillie à Chartres, faisait venir le fragment longtemps désigné sous le nom de « scribe de Chartres » ; et je voudrais examiner rapidement ici la vraisemblance de cette tradition. Il n'y aurait pas lieu de s'y arrêter si la provenance des *Jaco-*

1. *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France* (Sculptures, dessins, objets d'art), Paris, gr. in-4°, 1904, p. 194.

2. Ce n'est pas, comme nous allons le rappeler, à l'époque de la Révolution, mais en 1763 que le jubé fut détruit.

bins indiquée par M. Langlois pouvait être tenue pour authentique. Mais il ne l'indique lui-même que comme une hypothèse et rien ne prouve d'ailleurs que notre bas-relief soit celui que M^me^ la Supérieure générale des religieuses de Saint-Paul, propriétaire de l'ancien immeuble des Jacobins, proposa, au mois de février 1860, à la Société archéologique d'Eure-et-Loir. J'ai pour en douter une raison assez forte. Au moment où le bas-relief est entré au Louvre, nous avons constaté, mon collègue M. Paul Leprieur et moi, au revers de la pierre, la présence d'un fragment d'étiquette en papier où se lisait cette mention, d'une écriture qui paraissait antérieure à 1860 : « Don de Monsieur.... » Quel que soit le nom du donateur, il ne saurait être question de M^me^ la Supérieure générale des religieuses de Saint-Paul.

Fig. 1. — Saint Grégoire le Grand écrivant sous la dictée du Saint-Esprit (Heiligenkreuz).

C'est donc au style seul de l'œuvre elle-même qu'il faut, en l'absence de tout document authentique, demander des indications sur son origine probable.

Au point de vue iconographique notre Saint Matthieu (?) appartient à une série dont on pourrait suivre la tradition dans les manuscrits et dans les ivoires depuis l'époque carolingienne, pour ne pas remonter jusqu'aux miniatures et aux mosaïques byzantines antérieures. Entre les évangélistes assis à leur pupitre des *Évangiles* dits de Charlemagne du Schatzkammer de Vienne, de la Bibliothèque de Bruxelles et du trésor du Dôme d'Aix-la-Chapelle, ceux des *Évangiles* de Saint-Médard de Soissons et notre bas-relief, on pourrait placer des plaquettes d'ivoire comme le saint Grégoire le Grand d'Heiligenkreuz écrivant ses *Commentaires* sous la dictée du Saint-Esprit (fig. 1), les tympans des églises de Saint-Pierre-le-Moutier et de Saint-Benoît-sur-Loire, où les évangélistes sont sculptés autour du Christ de majesté assis à leur pupitre, et dresser, du VIII^e^ au XIII^e^ siècle, un assez gros *corpus* de « scribes » évangélistes, docteurs,

ou pères de l'Église. Les manuscrits d'origine chartraine fourniraient à cette série des documents intéressants. M. Langlois a reproduit dans son mémoire deux miniatures du XI^e^ et du XII^e^ siècle, dont une surtout, le saint Matthieu[1] *imberbe,* tenant la plume d'une main et le grattoir de l'autre, provenant d'un manuscrit du chapitre de Notre-Dame, serait à rapprocher de notre bas-relief.

Mais est-ce bien saint Matthieu qui est ici représenté? Une grave

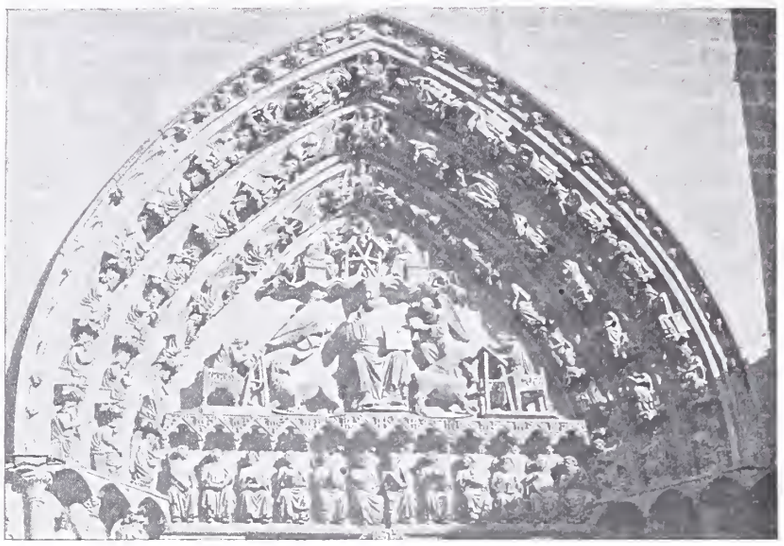


Fig. 2. — Tympan de la cathédrale de Léon.

raison de douter pourrait être tirée du fait que notre scribe est chaussé. La règle iconographique qui veut que les apôtres et les évangélistes aient les pieds nus n'est pourtant pas, pour ceux-ci tout au moins, sans exception au XII^e^ siècle. Au tympan de la cathédrale de Léon en Espagne, que nous reproduisons ici (fig. 2) d'après une photographie obligeamment communiquée par M. Sanoner, et à la cathédrale de Burgos, les quatre Évangélistes, figurés en scribes, ont les pieds chaussés.

Le style de notre bas-relief doit, d'ailleurs, au point de vue de sa provenance possible, nous occuper plus spécialement que sa généalogie iconographique. Il est taillé dans la plus belle matière qu'aient

1. Loc. cit., p. 10.

jamais employée les imagiers du XIII^e^ siècle, le liais de Senlis qui fournit, avec le liais de Vernon, les matériaux de toute la statuaire de la cathédrale et du jubé [1], et la première pensée qui se présente à l'esprit est de le rapprocher des fragments de ce jubé, conservés dans la crypte (chapelle Saint-Martin).

Quelques mots d'abord sur le jubé lui-même. Il remontait [2] à l'épiscopat de Mathieu des Champs (1247-1259), peut-être même, pour certaines parties, à celui de Pierre de Mincy (1260-1276). S. Rouillard [3] nous en a laissé la description suivante : « Venant à la porte du chœur pour sortir de la nef se trouvent deux escaliers de pierre de taille par lesquels on monte de costé et d'autre au poulpitre, lequel contient 11 toises de long et de large 2 toises 9 pouces. Il est artistement faict et basti de pierres de taille de diverses histoires, fleurs et compartiments soutenus de colonnes de pierre d'une seule pièce et si minces et délicates que les meilleurs architectes de ce temps à peine oseraient-ils promettre de pouvoir faire mieux... »

Une autre description de la fin du XVII^e^ siècle, ajoute seulement à cette indication trop sommaire : « Il est enrichi de diverses figures qui représentent plusieurs histoires, mais n'ont garde de ressembler à celles de la clôture du chœur et cependant sont fort belles. »

Enfin, le greffier du grenier à sel, Pintard, fournit ce renseignement complémentaire : « ce pulpitre est ouvragé tout autour d'histoires de l'ancien et du nouveau testament, de figures et de compartiments en relief. »

En 1761, le chapitre ayant décidé de « décorer » le sanctuaire et le chœur, dont le style « gothique » et « barbare » choquait le bon goût des chanoines (Racine visitant la cathédrale l'avait jugée « assez grande mais un peu barbare) », le jubé fut sacrifié. Il était

1. M. Selmersheim, inspecteur général des Monuments historiques et spécialement chargé comme architecte diocésain des travaux de la cathédrale, a bien voulu examiner, avec moi, la pierre de notre bas-relief.

2. V. Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 2^e^ édition, t. III, pp. 74 et suiv.

3. *Parthénie ou Histoire de la très-auguste et très-saincte Église de Chartres...*, par M^e^ Sébastien Rouillard, de Melun, advocat au Parlement. Paris, 1609.

d'ailleurs en mauvais état, lézardé et branlant. Le 23 août 1762, il fut visité par deux architectes, Guillois, attaché au service du Roi et Brillart de Chartres ; et Retout, dit le Franc, maître serrurier, ayant déclaré qu'il faudrait 800 livres de fer pour le consolider, la démolition en fut décidée « après meure délibération ». L'évêque donna son adhésion par une lettre datée de Versailles du 21 avril 1763 et conservée aux Archives départementales d'Eure-et-Loir. On se mit aussitôt au travail et, un mois après, le chef-d'œuvre n'existait plus. « Le jubé a été détruit, écrivait un contemporain, lorsqu'on travailla à décorer le chœur dans l'état où il est à présent et ce n'est pas une perte pour les arts. C'était un monument indigne de cette superbe basilique ; mais ne l'ayant pu faire beau on l'avait fait riche. Tous les innombrables sujets de sculpture et petits ornements de mauvais goût dont il était surchargé étaient dorés. »

Les débris furent enfouis dans le chœur et les bas-reliefs qui décoraient vraisemblablement la balustrade du côté de la nef servirent de dalles pour les portes qui donnaient accès sur le déambulatoire ou furent utilisés pour le pavement. C'est là qu'en 1849, on exhuma ces reliques, une partie tout au moins de ces reliques, car il est vraisemblable que de nouvelles fouilles nous rendraient d'autres morceaux ; elles sont aujourd'hui disposées dans la chapelle Saint-Martin de la crypte. Une des colonnes sert de support à la statue de la Vierge du pilier.

Deux gravures, l'une, la plus importante, faite par Larmessin à la fin du XVII^e^ siècle (1697), l'autre, postérieure de trois ans à la démolition (1766), nous donnent l'aspect général du jubé ; mais ces documents, où le jubé ne figure que comme accessoire au fond de grandes perspectives d'architecture, sont trop peu précis pour permettre une restitution complète du monument disparu. Voici ce qu'on peut y discerner avec quelque certitude. En avant d'un mur plein percé d'une seule porte centrale, deux rangées de colonnettes recevaient la retombée des légères ogives dont quelques clefs ont été retrouvées et sur lesquelles était portée la tribune. Du côté de la nef,

le parapet de cette tribune, au centre duquel saint Jean et Marie priaient de chaque côté d'un grand crucifix, était décoré de bas-reliefs qui se développaient en double registre entre sept gâbles de pierre couronnant de leurs triangles fleuronnés les arcatures trilobées de la galerie inférieure. Il ne semble pas douteux que les grands bas-reliefs rectangulaires, l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Apparition des anges aux bergers*, les *Mages dans l'hôtellerie*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au temple*, formaient le registre supérieur et le revêtement du parapet proprement dit. Mais comment distribuer les plaques de revêtement à fines sculptures presque méplates, qui composaient sans

Fig. 3. — Fragment d'une plaque de revêtement du jubé de Chartres.

doute « ces petits ornements de mauvais goût » critiqués, comme on a vu, par les connaisseurs du XVIII^e siècle, et dont nous reproduisons ici l'un des fragments (fig. 3), avec l'ange de saint Matthieu à mi-corps, déroulant un phylactère où le nom de l'évangéliste est inscrit ? Étaient-elles placées sur le mur du fond ou du côté du chœur ? Leur forme n'est pas pour le faire supposer et l'on ne voit pas comment elles auraient pu prendre place dans les tympans découpés, dans le champ des gâbles, en trilobes ajourés. D'autre part, entre les rampants des gâbles, les bas-reliefs des registres inférieurs vont en s'amincissant à la demande du cadre architectural où ils sont inscrits, et, si l'on observe que notre scribe, tel qu'il nous est parvenu, n'occupe qu'un côté du rectangle de pierre où il est sculpté (toute la partie droite, depuis le nuage où l'ange apparaît jusqu'au bord extérieur du pied du pupitre, est une réfection moderne en plâtre), on peut se demander s'il n'aurait pu primitivement trouver place dans un des écoinçons.

Mais en vérité tout cela reste fort hypothétique et, dans l'état de nos connaissances, toute restitution du monument paraît impossible. Je ne veux donc pas soutenir que notre bas-relief provient du jubé de la cathédrale, étant incapable d'en faire la démonstration rigoureuse et de lui assigner sa place dans ces « innombrables sujets de sculpture » dont parle le témoin de la démolition que je citais plus haut ; mais, si l'on considère le style de notre Saint Matthieu, on conviendra qu'il est aussi voisin que possible de toute une série de fragments

Fig. 4. — Les Mages dans l'hôtellerie (fragment du jubé de Chartres).

du jubé, où d'ailleurs la présence de l'inscription *S^us^ Matthæus* reproduite ci-dessus (fig. 3) prouve que l'évangéliste avait sa place dans le programme iconographique.

Il n'est pas douteux, à en juger par les fragments qui nous sont connus, que l'atelier de sculpteurs qui travailla au jubé — peut-être à deux époques différentes — n'était pas absolument homogène. Ce n'est pas le même imagier qui tailla l'*Adoration des Mages* ou les *Mages dans l'hôtellerie* (fig. 4) par exemple, et la *Présentation au temple* ou l'*Annonciation aux bergers*.

Mais il ne serait pas difficile — à ne tenir compte que des analogies de facture — d'intercaler le *Saint Matthieu* du Louvre dans la série des fragments connus du jubé. Le seul ange survivant des quatre

qui étaient sculptés autour de la Vierge, sur la clef de voûte que nous reproduisons d'après un cliché de M. Martin-Sabon (fig. 5) — et qu'il est malheureusement impossible de photographier sous tous ses aspects — est, pour la draperie et l'expression du visage, frère jumeau de celui de notre bas-relief et de saint Matthieu lui-même ; de profil, il lui ressemble absolument ; le geste du messager céleste qui réveille les Mages dans la scène de l'hôtellerie est tout pareil à celui qui montre à notre évangéliste la page sur laquelle il écrit... D'autres fragments, par exemple le *Christ entrant à Jérusalem,* dont il ne subsiste qu'un débris (fig. 6), procèdent, pour le style de la draperie, de la même technique.

Fig. 5. — Clef de voûte du jubé de Chartres.

Fig. 6. — Le Christ entrant à Jérusalem (fragment du jubé de Chartres).

Nous nous garderons de tirer de ces rapprochements des conclusions excessives ; on a seulement le droit, et il suffira de dire que le bas-relief acquis par le Louvre se rattache directement à l'art des plus charmants morceaux du jubé de Chartres. On pourrait être aussi tenté de le rapprocher de quelques-unes des figurines sculptées aux piliers du porche méridional ; mais il est d'une facture plus précieuse

et plus fine. Il prend place désormais parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture française à l'heure délicieuse et éphémère où elle vient de s'éveiller au sentiment de la beauté et à la curiosité de la vie ; mais de la vie et de la nature elle semble encore ne vouloir cueillir que la fleur et ne retenir que l'exquis. Une sorte de candeur virginale se mêle à son observation, un idéalisme universel la guide plus qu'il ne l'arrête au milieu des formes vivantes et du répertoire iconographique constitué par la tradition. Elle choisit, elle invente, elle transfigure et, du *Saint Martin de Tours* ou du *Saint Théodore* du portail méridional à la *Sainte Modeste* du porche septentrional, de l'*Histoire de la Création* de ce même porche aux *Scènes de la vie du Christ* du jubé, elle passe avec une aisance charmante du style anecdotique le plus familier et le plus naïf à la majesté de l'art monumental le plus haut. Notre Saint Matthieu (?), si candidement appliqué à son écriture et qui suit d'une attention si éveillée, sous la dictée de l'ange, le double travail de sa plume et de son grattoir, est digne de réclamer son rang au milieu de cette glorieuse lignée.

ANDRÉ MICHEL.

LES RETABLES FRANÇAIS

EN IVOIRE

DU COMMENCEMENT DU XIV^{e} SIÈCLE

PLANCHE VII

Quelques-uns des plus beaux ivoires qui nous restent du XIII^{e} siècle français, le *Couronnement de la Vierge* et la *Déposition de Croix* du Louvre, le *Prophète* aussi de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild, sont, à n'en pas douter, des fragments de retables aujourd'hui détruits. Chacun les connaît ; ils ont été étudiés et publiés souvent. On s'est beaucoup moins occupé, au contraire, des morceaux qui subsistent de retables du XIV^{e} siècle ; à vrai dire même, ils sont tout à fait ignorés. Nous avons réussi, croyons-nous, en rapprochant des pièces éparses dans les musées et les collections privées, à reconstituer deux ateliers, l'un du commencement, l'autre de l'extrême fin du XIV^{e} siècle, qui tous deux ont taillé des retables ; ces monuments ne valaient pas assurément ceux dont les débris demeurent les chefs-d'œuvre de l'ivoirerie française, et l'on ne pouvait espérer en vérité que le XIV^{e} siècle, dans les arts mineurs surtout, atteignît à la grandeur du XIII^{e} ; nos morceaux n'en sont pas moins intéressants et ceux du premier groupe, que nous allons

examiner ici, égalent les meilleurs que nous sachions parmi les ivoires du XIV^e^ siècle à ses débuts.

Cinq fragments nous représentent aujourd'hui l'œuvre de ces sculpteurs de retables, le *Baiser de Judas* de la collection Mège (pl. VII, n° 1), le *Christ bafoué* de l'ancienne collection Micheli (pl. VII, n° 3), le *Christ à la Colonne* de la collection Martin Le Roy[1] (fig. 1) et le *Bourreau* de la collection Mège (pl. VII, n° 2), la *Déposition de Croix* enfin de la collection Rodolphe Kann (fig. 2). Il n'est pas douteux que ces pièces ne sortent toutes d'un même atelier, tant le style en est pareil, et, en effet, la plupart des personnages se retrouvent à peu près identiques dans les différents morceaux. Le visage du Christ, aux divers moments de son supplice, ne saurait refléter les mêmes sentiments et son expression varie, comme il convient ; mais les traits demeurent les mêmes, avec ces yeux en amande, cette bouche tombante dont une fine moustache accentue les coins, ces longs cheveux séparés par une raie au milieu de la tête, une mèche tombant sur le front et une autre recouvrant les oreilles, cette barbe rare sur les joues et frisée au menton. Les deux bourreaux qui, les bras levés, bafouent le Christ et s'apprêtent à le frapper, sont exactement ceux qui, derrière Judas, viennent l'arrêter, vêtus de la même tunique courte serrée à la taille, coiffés du même bonnet à mentonnière relevé parfois en pointe pour mieux marquer que c'est à des Juifs que l'on a affaire ; leurs cheveux frisent de même sur le front et sur la nuque, ce sont les mêmes nez pointus et les mêmes mentons saillants, et celui qui, son fouet à la main, va flageller le

Fig. 1. — Christ à la Colonne (Collection Martin Le Roy)

1. Provenant aussi de la collection Micheli. Nous lui consacrons une notice dans le *Catalogue raisonné* de la collection Martin Le Roy en cours de publication (2^e^ fascicule).

Christ, pour un peu plus expressif, ne diffère guère des quatre autres. Judas qui baise Jésus est bien semblable de visage à Joseph d'Arimathie qui, au pied de la croix, reçoit le Christ dans ses bras ; et Pierre coupant l'oreille de Malchus est pareil, avec ses cheveux bouclés, au petit personnage accroupi dont les tenailles arrachent les clous qui maintiennent encore à la croix les pieds du crucifié. Cette identité de style et de facture ne marque peut-être pas une imagination très féconde, mais elle démontre clairement qu'un même atelier, sinon une même main, a travaillé à ces divers morceaux.

Fig. 2. — Déposition de Croix (Collection Rodolphe Kann).

Il n'est pas moins certain qu'ils ont fait partie d'un même monument ou de monuments exactement semblables entre eux. Ces fragments sont en effet les uns et les autres de même dimension, variant entre 17 et 19 centimètres. Seul le *Christ à la colonne* atteint $0^{m},22$: or la tradition constante des ivoiriers est de faire le Christ plus grand que ses deux « tyrans ». Certains détails de technique révèlent aussi la communauté d'origine de ces pièces : à aucune le revers n'a été taillé, il est demeuré brut et de telle sorte qu'elles pussent être appliquées sur un fond, soit en ivoire comme à la *Descente de Croix*, soit en bois peint comme à un triptyque du Vatican[1], l'ouvrier ayant pris soin d'évider son bloc et de laisser entre les personnages des jours où le fond devait apparaître. Mais ce qui, mieux que toute autre chose, marque évidemment que nous avons affaire à un même ensemble, c'est la suite des sujets empruntée à la Passion. Tous y ont trait : or, à l'exception de la *Crucifixion*, nous

1. R. Kanzler, *Gli avori dei Musei sacro e profano della Biblioteca vaticana*. Rome, 1903, in-f°, pl. XVIII.

n'avons pas d'exemple, dans l'ivoirerie française, de scènes de la Passion représentées isolément ; jamais on ne rencontre le *Baiser de Judas*, le *Christ bafoué*, la *Flagellation* ou la *Déposition de Croix* seules ; toujours elles font partie d'un ensemble, en forme soit de diptyque soit de polyptyque, où se combinent les divers épisodes. Il en était de même ici, et, comme les plaques où, bien qu'interrompu par endroits, se développe le récit évangélique, sont trop grandes pour se prêter à aucune des combinaisons ordinaires, force nous est d'admettre qu'encadrées dans un décor architectural, leur réunion formait un grand monument qu'on ne peut guère imaginer que sous forme de retable.

Malheureusement, sur des retables d'ivoire qui auraient pu exister au commencement du XIV^e^ siècle, nous ne possédons aucun renseignement : pas un motif d'architecture en ivoire ne nous est parvenu qui eût permis de reconstituer le monument, pas une de ces descriptions non plus sur lesquelles inventaires et comptes insistent si volontiers, dès qu'il s'agit d'ouvrages d'orfèvrerie ; nous ne savons rien d'eux et les documents, qui nous citent tant de pièces d'ivoire moins importantes, ne les mentionnent même pas. Sommes-nous pourtant réduits à de pures imaginations sur leur forme et leur disposition et certaines hypothèses ne sont-elles pas permises? Parmi les ivoires du commencement du XIV^e^ siècle qui nous ont été conservés, plusieurs présentent un parti pris architectural fort remarquable. Ce sont de grands triptyques où, sur un feuillet central terminé en forme de pignon à crochets, deux volets se rabattent, les scènes se déroulant sur des registres horizontaux que décorent des arcatures trilobées et des colonnettes. L'aspect de ces pièces est singulièrement monumental et l'on peut fort bien se représenter ces triptyques grandis : appropriés dans leurs dimensions, ils feraient bonne figure en manière de retable sur un autel. Or parmi ces triptyques, il en est un, celui de la collection de M. le Professeur Weisbach[1], à Berlin (fig. 3),

1. Anc. coll. Spitzer, n° 87 des ivoires, t. I du Catalogue, Paris, 1890, in-fol. Reproduit sur la

particulièrement intéressant, car la Passion qu'on y voit figurée l'est dans le même style et de la même façon exactement qu'à nos groupes. Voici, au feuillet central, sur le registre inférieur, le *Baiser de Judas*: un simple coup d'œil suffit pour reconnaître l'analogie. L'épisode de Malchus n'est pas représenté, un seul Juif derrière Judas menace le Christ et le geste du Christ lui-même diffère quelque peu ; mais ce sont les mêmes visages, les mêmes draperies et jusqu'au même bonnet pointu laissant passer les cheveux que nous avons remarqué chez nos bourreaux. La *Flagellation*, au registre inférieur du volet droit, est plus semblable encore et le Christ, les pieds reposant sur une motte de terre, est à peu près identique. La *Déposition de Croix*, au registre intermédiaire, n'est guère moins pareille, avec le même Joseph d'Arimathie, le même homme aux tenailles accroupi et le même Christ tombant pantelant dans les bras pieux qui le reçoivent. Seule la scène du *Christ bafoué* [1]

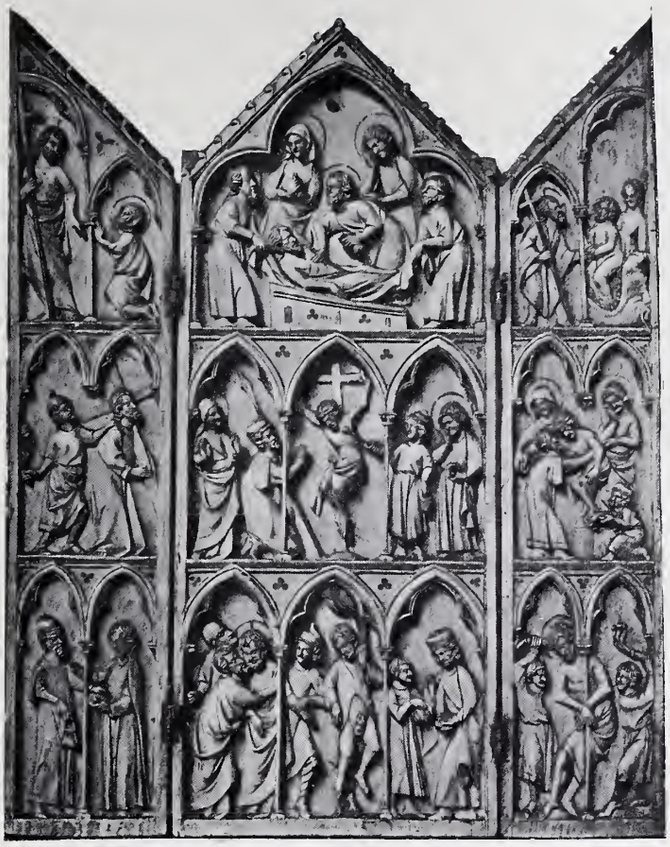


Fig. 3. — Tabernacle en ivoire (Collection Weisbach, à Berlin).

planche d'ensemble des ivoires, par Voege, *Die Mittelalterliche Bildwerke*, dans *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz*, Berlin, 1899, in-4°.

1. Cette représentation est fort rare chez les ivoiriers et nous ne la connaissons guère que sur le diptyque Lescalopier (Westwood, *Fictile Ivories*, Londres, 1876, in-8°, n° 54-72), aujourd'hui à la bibliothèque d'Amiens, et sur un diptyque de la collection Basilewski au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (Darcel, *Catalogue raisonné de la collection Basilewski*, n° 95, Paris, 1876, in-fol.) ; ces deux diptyques sont d'un atelier voisin de celui d'où est sorti notre triptyque. Il

manque ; mais la parenté entre nos groupes en haut relief et ces petits sujets n'est-elle pas telle qu'on puisse tenir les uns pour un agrandissement des autres et n'est-il pas permis de conclure de l'analogie des figures à celle de l'ensemble architectural ? Nous aurions dans le triptyque Weisbach comme le modèle des grands retables aujourd'hui perdus.

Ces agrandissements et ces réductions, ces combinaisons diverses d'un même modèle, n'ont rien que de très habituel dans l'art des ivoiriers ; nous en avons d'innombrables exemples. Il y a lieu de croire qu'il en était des ivoiriers comme des enlumineurs : chez ces derniers, on le sait[1], le maître dessinait l'esquisse que les compagnons exécutaient, et la miniature était répétée indéfiniment, avec des variantes imperceptibles, toutes les fois que le même sujet se représentait. Les ivoiriers ne semblent pas avoir été plus inventifs ; les « valets » reprenaient le modèle créé par le maître, tant que la piété des clients s'en contentait, le copiant à leur façon, plus ou moins adroitement suivant leurs talents, et se bornant à agrandir ou à réduire les sujets, à les assembler différemment aussi, quand la commande de pièces nouvelles obligeait à modifier la composition originale. Les plus remarquables des ateliers en agissaient ainsi, aussi bien celui du *Diptyque dit du Trésor de Soissons* que celui des *Tabernacles de la Vierge*[2] ; on ne saurait s'étonner que le nôtre eût fait de même, et l'agrandissement de sujets tels que la *Passion* du triptyque Weisbach n'était sans doute pas un effort au-dessus des talents d'ouvriers rivaux de ceux qui taillaient les gracieuses Vierges d'ivoire que l'on connaît.

L'atelier d'où sort le triptyque Weisbach ne nous est d'ailleurs pas inconnu et c'est assurément un des meilleurs que nous rencontrions au commencement du XIV^e^ siècle. En vérité, on ne saurait

est à noter que le Christ y a la tête voilée et croise les mains au lieu de tenir un livre ; cette dernière représentation d'ailleurs est assez étrange.

1. Henri Martin, *Les miniaturistes parisiens* (*Bulletin du Bibliophile*, 1904-1905).

2. Voir nos articles de la *Gazette des Beaux-Arts* sur *Quelques ateliers d'ivoiriers français*, 1905, t. II.

songer à désigner le maître par son nom, car ce serait folie de chercher à constituer une œuvre aux rares ivoiriers que les comptes mentionnent, à ce Jehan le Scelleur[1], fournisseur de Mahaut, comtesse d'Artois, qui travaillait à ce moment à Paris, ou aux autres; mais le rapprochement des monuments permet de reconstituer les ateliers. De celui-ci plusieurs ouvrages nous sont parvenus, des triptyques pour la plupart, dont les uns, comme celui de Saint-Sulpice-du-Tarn, au Musée de Cluny[2], figurent des scènes de la *Passion,* avec quelques sujets de l'*Enfance du Christ,* tandis que les autres nous montrent la *Mort,* l'*Assomption* et le *Couronnement de la Vierge,* comme aux triptyques Martin Le Roy[3], de la bibliothèque d'Amiens[4] et de M^me^ la marquise Arconati-Visconti[5] (fig. 4); or, dans les scènes de la Passion, au *Portement de Croix,* à la *Crucifixion* et à la *Déposition,* les personnages sont identiques à ceux de nos grands groupes et, aux autres, le style est trop pareil pour qu'un rapprochement ne s'impose pas. Peut-être du même atelier proviennent aussi les *Tabernacles de la Vierge,* ces monuments somptueux où Marie apparaît au centre sous un dais à colonnettes et à clochetons, escortée parfois d'anges porte-flambeaux, et dominant de sa haute stature les petites scènes de sa vie taillées sur les volets. L'atelier se plaisait aux riches ensembles architecturaux imités des monuments de pierre, aux ornements en forte saillie, aux pinacles, aux crochets, aux gâbles, aux rosettes, aux complications des nombreux volets mobiles qui s'ouvraient et se fermaient sur l'image de la Vierge. Et ce goût est particulièrement sensible, si l'on songe aux habitudes de l'atelier qui, peu avant celui-ci, semble avoir eu la vogue à Paris, à celui des diptyques dont une pièce venant, dit-on, de l'ancien trésor de Soissons, aujourd'hui au South-Kensington, nous présente un des types les plus accomplis; là ce sont deux simples volets réunis

1. J.-M. Richard, *Mahaut, comtesse d'Artois.* Paris, 1887, in-8°.
2. Rep. par Saglio dans *Monuments et Mémoires, fondation Piot,* t. II, 1895.
3. Rep. dans Molinier, *les Ivoires.* Paris, s. d., in-fol., pl. XVI.
4. Rep. dans *Musées et Monuments de France,* (n° 1, janvier 1906).
5. M^me^ la marquise Arconati-Visconti possède deux triptyques de cette série : l'un a été publié par M. J.-J. Marquet de Vasselot dans *les Arts* (n° 20, août 1903); nous donnons l'autre ici (fig. 4).

par des charnières, dont le décor, pour noble et élégant qu'il soit, n'affecte pas de rivaliser dans la fantaisie de ses recherches avec les formes des grands édifices. Si cette tendance au style monumental est bien la caractéristique de l'atelier de nos triptyques, peut-être

Fig. 4. — Tabernacle en ivoire (Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti).

n'est-ce pas s'aventurer trop que de le croire capable d'avoir pu parfois céder à son goût naturel et, dépassant l'ordinaire pratique des ivoiriers, construire, avec les fragments que nous avons étudiés et qui ne semblent pas convenir à un autre usage, de ces grands retables en manière de monuments architecturaux. Un autre atelier encore, vers la fin du siècle, fut tenté des mêmes ambitions, semble-t-il, et l'on peut essayer par la pensée de reconstituer ses ouvrages avec

les fragments épars qui nous restent[1]. Ce sont les seuls ensembles monumentaux dont la trace subsiste dans l'ivoirerie française, mais ils prouvent que nos ateliers parisiens n'avaient pas moins le sens du grand que celui des Embriachi de Venise[2] et nos retables devaient rivaliser avec les leurs, si même ils ne leur ont pas servi de lointains modèles.

RAYMOND KŒCHLIN.

1. Nous avons publié quelques-uns de ces fragments, *Gazette des Beaux-Arts,* 1906, t. I, p. 49 et 61.

2. J. von Schlosser, *die Werkstatt der Embriachi in Venedig* (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des all. Kaiserhauses,* t. XX, 1899).

TROIS FAÏENCES ORIENTALES
LUSTRÉES
AU MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHE VIII

Les collections musulmanes du Musée du Louvre n'ont été constituées que très tard, beaucoup trop tard pour qu'elles puissent avoir le nombre. Ne nous rappelons-nous pas l'époque toute voisine où quelques plats hispano-moresques et une seule faïence orientale lustrée se trouvaient confondus dans les séries de la céramique italienne, où la série des cuivres incrustés (devenue depuis lors si considérable) se bornait à un unique monument d'ailleurs capital, le grand bassin dit Baptistère de Saint Louis.

Ne pouvant avoir le nombre, il importe que les collections du Musée du Louvre aient le choix, un choix très sévère, même au prix d'assez durs sacrifices, qui ne sont rien auprès de ceux qu'il serait nécessaire de faire dans dix ans. Quelques explications sur trois monuments de céramique orientale lustrée, entrés tout récemment au musée, suffiront, je l'espère, à justifier leur acquisition.

Nous avons déjà dit ailleurs[1], que née peut-être en Mésopotamie

1. G. Migeon, *La Céramique orientale à reflets, Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1901.

aux premiers temps de l'Hégire, la pratique du lustre avait eu presque simultanément d'heureuses fortunes en Perse, en Égypte et en Syrie, avant de poursuivre sa marche vers l'Ouest, le long des rives de la Méditerranée, jusqu'en Espagne.

Des trouvailles assez récentes faites dans la plaine de Fostat (vieux Caire) nous ont révélé une céramique à lustre olivâtre, où le style de l'art fatimite reparaît fréquemment dans les formules décoratives. On peut donc supposer que l'Égypte dut attendre l'époque si brillante de la dynastie fatimite, pour pratiquer cette céramique de luxe qu'avaient peut-être connue avant elle les régions plus fortunées de la Mésopotamie et du Maghreb (ateliers de Rakka sur l'Euphrate, carreaux importés de Bagdad à la Mosquée Sidi-Okba, à Kairouan).

Fig. 1. — Vase à lustre d'or; atelier syro-égyptien, XII^e siècle (Collection du D^r Fouquet, au Caire).

La collection du D^r Fouquet, au Caire, est une bien précieuse réserve pour étudier sur les très nombreux fragments recueillis dans les tumuli de Fostat les multiples manifestations de cette décoration céramique. La pièce capitale de la série est un grand vase de cette collection (0^m,33 de hauteur) recouvert d'un émail légèrement bistré, et décoré, en lustre d'or jaune pâle, d'ornements géométriques sur la panse et de grands poissons sur l'épaulement (fig. 1 et 2).

En dehors de ce monument considérable, nous n'aurons à citer qu'une petite série de *coupes* évasées, d'une pâte très fine, très homogène, modelées avec une suprême habileté et dont les parois

sont d'une minceur surprenante. Elles portent toutes ce même lustre olivâtre d'un éclat si doux, et presque toujours de minces filets réservés en blanc par la gravure dans le reflet. L'une est au Bristish Museum[1], une autre, dans la collection du Dr Fouquet, provient de Tripoli de Syrie, une autre, au musée de Sèvres, est décorée d'un canard entouré de rinceaux de fleurs d'un très beau caractère[2] (fig. 3). Trois autres, malheureusement très fragmentaires, à décor d'ornements et de caractères kouffiques, de forme usuelle au XIIe siècle, sont au Kunstgewerbe Museum de Berlin, acquises en 1884 à Rome, à la vente Castellani[3] (fig. 4 et 5).

Fig. 2. — Détail du précédent.

Fig. 3. — Coupe à lustre d'or ; époque fatimite, XIIe siècle (Musée de Sèvres).

Trois coupes enfin, admirablement conservées, furent apportées à Paris l'été dernier. L'une, acquise par le

1. Wallis, *Persian lustre vases,* 1889, pl. VII.
2. Wallis, op. laud., pl. III.
3. Wallis, *Notes on some examples of persian lustre ware,* pl. VI, n° 3.

Musée Frédéric, à Berlin, portait des inscriptions rayonnantes. Une autre, acquise par M. Mutiaux, portait un décor imprévu, unique, de figures encadrées de deux ailes formant comme des médaillons, dont le caractère profondément byzantin faisait un document raris-

Fig. 4. — Coupe à lustre d'or ; époque fatimite, XII[e] siècle (Kunstgewerbe Museum de Berlin).

sime pour l'histoire des influences étroites que l'art byzantin, pendant de longs siècles, exerça sur l'art arabe (fig. 6). La troisième enfin, la plus belle de toutes, celle où le décor s'adapte le mieux à la forme de l'objet, vient d'entrer au Musée du Louvre (pl. VIII, n° 3). Dans le fond de la pièce d'un bel émail crémeux et doux, un lièvre, ses deux longues oreilles dressées, d'une stylisation merveilleuse, apparaît entre deux brindilles en rinceaux jetées avec un art et une discrétion décorative tout à fait admirables.

Nassiri Kosrau nous apporte peut-être encore une utile indication au sujet de cette céramique[1]. Visitant la ville de Misr, en Égypte, au milieu du XI^e siècle, il écrit : « On y fabrique de la faïence de toute espèce..., on fait des bols, des tasses, des assiettes ; on les décore avec des couleurs analogues à celles de l'étoffe appelée *bougalemoun* : les nuances changent selon la position que l'on donne au vase ». Le bougalemoun était un tissu fabriqué dans l'île de Tinnis, et qui changeait de couleur selon la réfraction de la lumière. C'est bien là une des qualités de la faïence à reflets métalliques.

FIG. 5. — Coupe à lustre d'or ; époque fatimite, XII^e siècle (Kunstgewerbe Museum de Berlin).

Il est intéressant de noter que le Persan Nassiri Kosrau, surpris à la vue de cette céramique à reflets, ne devait pas en avoir rencontré d'analogue dans son pays, la Perse, au XI^e siècle, où d'ailleurs nous la constatons pour la première fois à Rhagès, à l'extrême fin du XII^e siècle.

En fait, dans la riche collection du D^r Fouquet, se rencontrent deux pièces importantes : un bol décoré au niveau de l'ombilic d'un mot arabe illisible et, à la partie supérieure de la surface interne, d'une inscription circulaire répétant le nom d'Allah, — et un plat

1. Nassiri Kosrau, *Sefer Nameh*. Traduction Schefer.

décoré de cercles concentriques et d'un lièvre à longues oreilles. Ces deux pièces, par le style du dessin, offrent un caractère franchement fatimite, si on les compare aux décors d'étoffes et de bois de cette époque. Les dates concorderaient assez bien avec celles du voyage de Nassiri Kosrau.

Fig. 6. — Coupe à lustre d'or ; époque fatimite, XII[e] siècle (Collection de M. Mutiaux).

Une autre série, trouvée à Fostat et à Aschmouneïn, présente la même pâte siliceuse et blanche, recouverte ici non plus d'un vernis plombifère transparent, mais d'un émail stannifère. Un beau fragment de plat (collection du D[r] Fouquet)[1] décoré en lustre d'un lièvre passant, entre des bouquets de formes étranges, est d'un style encore bien fatimite. Une double inscription a été lue par M. Casanova :

« A mal fi — Masr. san.. »
« a fait au Caire, an.... »

La cassure nous prive, hélas ! d'une date et d'un nom, qui auraient pu nous être d'une inestimable importance. Du moins l'origine *cairole* est bien certaine, et cela est pour nous capital.

Il est permis de supposer qu'il s'est produit pour la céramique lustrée, née en Mésopotamie, de même que pour les cuivres incrustés, le même phénomène de diffusion des procédés vers l'Ouest, en Égypte

1. D[r] Fouquet, *Contribution à l'étude de la Céramique orientale*, Le Caire, 1900, p. 95-97, pl. XIII.

et en Syrie, et vers l'Est, en Perse. Toujours est-il que les grands tumuli de l'ancienne ville de Reï ou Rhagès, au Nord-Est de Téhéran, ont restitué de très nombreux fragments de céramique à reflets d'or qu'on a pu utilement confronter avec les belles et rares pièces demeurées intactes qui sont la gloire de nos collections. Le Musée du Louvre avait acquis, il y a quelques années, un beau vase provenant de la collection Danna, de New-York[1], qui, comme le vase célèbre de la collection Godman, porte un décor circulaire de femmes assises, enveloppées d'amples étoffes, dont les figures poupines et les formes rondes sont la marque même de l'origine persane, si on les rapproche des représentations de manuscrits.

La bouteille, qui vient d'enrichir la série du Louvre, est d'une bien plus grande beauté plastique, et son décor si simple de rinceaux est d'un goût et d'une réussite où l'émail blanc, légèrement craquelé, et le reflet d'un or si subtil et si doux s'accordent en une harmonie suave et rare (pl. VIII, n° 2). Rien ne peut égaler, pour des yeux sensibles à la beauté plastique d'une poterie, le rythme de cette panse dont la courbe harmonieuse s'est légèrement infléchie sous la main du potier, de ce long col dont le renflement est d'une si souveraine élégance. Pièce incomparable[2], qui réunit, chose si rare, l'intérêt archéologique à la suprême beauté, et qui témoigne de l'art si raffiné auquel étaient parvenus les ateliers de Rhagès, avant qu'ils ne fussent ruinés, en 617 de l'Hégire (1228), par l'invasion des Tartares conduits par le général Chépé.

Enfin un vase à émail bleu et à décor lustré d'entrelacs sur ses pans coupés et d'inscriptions décoratives sur le col est venu apporter au Musée du Louvre un élément qui lui manquait, malgré le souci que ses conservateurs avaient depuis longtemps de l'y faire entrer (pl. VIII, n° 1).

1. G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts,* septembre 1901.

2. Un seul objet peut en être rapproché, et ce n'est qu'un fragment, dans la collection Godman. *The Godman collection,* London, 1901, pl. I, n° 365.

On peut le rattacher à toute une série de pièces qu'on avait jusqu'ici faussement dénommées *siculo-arabes* (parce qu'un très grand nombre avait été trouvé en Sicile), et qu'on peut considérer comme originaires du bassin oriental de la Méditerranée, sans qu'on puisse en localiser avec plus de précision l'origine. Il est un fait certain, c'est qu'on a trouvé beaucoup de fragments de pièces semblables dans les décombres de Fostat, et qu'on en a trouvé aussi en Syrie et dans les environs de Damas.

Quelques vases de ce genre, les plus connus, sont décorés de paons en lustre olivâtre au milieu de grands feuillages sur ce même fond bleu (collections de M^me^ la comtesse de Béarn, Godman, et du Kensington Museum).

Un très beau vase, de la collection de M^me^ la comtesse de Béarn, qui figura à l'Exposition des arts musulmans en 1903[1], s'est révélé par l'inscription qu'il porte, et qui fut lue alors par M. Max van Berchem, un document infiniment précieux. Sous un beau décor de grands et larges ornements linéaires dérivés de lettres arabes qui courent sur la panse au milieu de rinceaux et d'arabesques, se développe une frise d'inscription, où se lit : « Fait pour Asad d'Alexandrie (ou d'Alexandrette ??) par Yusuf à Damas ». Cette lecture de M. Max van Berchem, si importante, permet dorénavant de classer toute cette famille céramique, faussement dénommée siculo-arabe, et qu'on peut attribuer aux ateliers syro-égyptiens du XIV^e^ siècle.

GASTON MIGEON.

1. G. Migeon, *L'Exposition des arts musulmans*, Lévy, 1903, pl. 30.

LE RETABLE DE BOULBON
AU LOUVRE
ET LE MINIATURISTE CHUGOINOT
A AIX-EN-PROVENCE

PLANCHE IX

Lorsqu'après l'Exposition des Primitifs français, j'apportai aux Antiquaires de France *sept cent cinquante* signatures d'artistes du moyen âge, le sourire discrètement sceptique qui suivit ma communication ne pouvait me laisser aucun doute sur l'accueil réservé à une thèse si contraire à toutes les idées reçues et professées.

« L'humble primitif n'avait jamais songé à signer son œuvre : tous les artistes du moyen âge avaient voulu mourir dans l'anonymat d'une gloire commune[1]. »

Avec la philosophie du travailleur convaincu, j'ai repris, pour ma part, la vieille devise médiévale, bien connue des archéologues : « LE TEMS VIENRA ». Je ne sais si « LE TEMS EST VENU », suivant l'autre devise de la même époque. Mais, comme, dans les régions sereines de l'art où nous prétendons vivre, pas plus d'ailleurs que

1. Voir à ce sujet ma communication à l'Académie des inscriptions et belles lettres du 23 juin 1905, publiée dans l'*Ami des Monuments et des Arts*, dirigé par Charles Normand, 1905-1906.

dans le domaine scientifique, « les polémiques personnelles ne sauraient prendre la place des discussions réelles et que les partis pris obstinés, l'habitude de se contenter des à peu près, sans oser pénétrer au fond des choses[1] », n'ont pas cours — que je sache —, j'envisage tranquillement l'avenir.

Aujourd'hui, je voudrais simplement montrer, par une signature de miniaturiste du XV^e^ siècle, — une des cent dix signatures de peintres dont je puis parler en connaissance de cause, pour les avoir lues moi-même, pour les avoir photographiées —, les difficultés parfois insurmontables, dans lesquelles se débattent, malheureusement sans ressources, les écrivains d'art, qui trop souvent ne peuvent discuter que sur des documents publiés avec l'incroyable légèreté mise en évidence dernièrement par mon étude sur le *Retable de Beaune*[2].

*
* *

Le retable de Boulbon ne figurait pas à l'Exposition des Primitifs français.

Non pas qu'il fût demeuré inconnu ; l'abbé Requin, l'érudit passionné des œuvres d'art de la Provence, n'avait eu garde de l'oublier ; bien au contraire, il fut envoyé à Paris. Mais quand il arriva, il apparut dans un si lamentable état, que le temps matériel devait manquer pour le réparer, même sommairement, et le mettre en état de figurer dignement à côté des chefs-d'œuvre que la tenace persévérance de M. Bouchot allait réunir au Pavillon de Marsan.

Plus tard, comme les parties les plus importantes du tableau, les personnages principalement, n'avaient pas trop souffert des injures du temps et des hommes, on admit qu'une indispensable restauration,

1. L. E. Bertin, de l'Académie des sciences, *La Puissance défensive des navires de guerre,* dans la *Revue des deux mondes,* 1^er^ janvier 1906, p. 141.

2. *Gazette des Beaux-Arts,* janvier et février 1906.

qui enlèverait d'abord la crasse formée de poussière et d'humidité, qui rendrait ensuite aux ors leur valeur, qui ferait enfin réapparaître la finesse de la peinture, qui surtout consoliderait le panneau de noyer sur lequel il était peint, s'imposait[1]. Mais il n'était ni possible de confier une page semblable à un ouvrier de province, ni d'imposer un pareil sacrifice au conseil de fabrique de Boulbon, petit village des Bouches-du-Rhône, près de Tarascon. Seul le Louvre pouvait se charger de l'opération nécessaire.

Les choses tournèrent au mieux pour le tableau, pour l'art, pour le conseil de fabrique. Ce dernier, impuissant à sauver son malade, suivant l'expression de M. Bouchot, consentit à l'abandonner moyennant un prix raisonnable au Comité de l'Exposition des Primitifs français, qui voulant célébrer dignement les heureux résultats de l'Exposition de 1904, l'offrit au Musée du Louvre comme un pieux souvenir de sa précieuse collaboration.

C'est ainsi qu'aujourd'hui, nous pouvons l'admirer, — après restauration, aussi discrète que possible, — dans la salle des Primitifs français de notre galerie nationale. Il porte en haut cette inscription : *Don du Comité de l'Exposition des Primitifs français,* 1904 et au bas : *École d'Avignon, vers* 1475. — *Le Christ ressuscité ; Saint Agricole et un donateur.*

*
* *

Le tableau, peint sur un panneau de noyer, mesure 1^{m},46 de hauteur et 2^{m},26 de largeur.

On voit au centre Notre-Seigneur de Pitié, debout devant la Croix, les mains percées croisées sur le pubis[2]. Son corps nu, por-

1. M. Bouchot en a publié une reproduction avant la restauration dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXXI (1904), p. 449.

2. C'était cette position qui surprenait tant M. P. Vignon, dans le *Saint-Suaire de Turin.*

tant au côté droit sa plaie saignante, est ceint du *perizonium*. Sa tête, inclinée à droite, reçoit l'Esprit-Saint, sous la forme d'une colombe nimbée, que souffle Dieu le Père, dont la figure énergique paraît à une petite fenêtre, telle celle de l'Arche, par laquelle Noé lâcha la colombe.

A sa droite, un saint debout, nimbé, mitré et crossé d'une croix épiscopale qu'il tient de sa main gauche gantée. Près de sa mitre on lit : AGRICOL' ; de sa bouche sortent ces paroles : hec est fides nostra, abrégé de *Hæc est victoria quæ vincit mundum, fides nostra* (Joan. I. 5. A). Vêtu d'une riche chape brodée, il appuie sa main droite sur la tête d'un prêtre agenouillé, qui joint les mains et implore le Seigneur : Salvator mundi miserere me.

Par une fenêtre on aperçoit, derrière eux, la rue montante d'une ville. Vers le milieu un homme est penché sur la margelle d'un puits, et l'échoppe d'un cordonnier laisse voir un étalage de chaussures. Au fond, en haut sur la colline, une église surmontée d'un clocher.

A la gauche du Christ, la Colonne, autour de laquelle s'enroulent les cordes de la Passion, et, sur le bras de la Croix, on aperçoit, à côté de la Lance, de l'Éponge, des Verges, du Fouet, éclairés par une petite lampe de sanctuaire, une main décharnée[1].

Ici, je vais simplement emprunter à M. Bouchot quelques-unes des lignes qu'il a consacrées à ce monument si important, parce qu'elles posent très nettement les données du problème dont nous cherchons la solution.

« Si jamais M. l'abbé Requin découvre le « Prix fait » du « Retable de Boulbon, comme il l'espère, peut-être nous dira-t-il « que le Retable était destiné à une autre église que celle de Boul- « bon où il a été trouvé[2]. Sa découverte pourra de plus nous ren-

1. On la retrouve également dans la *Messe de saint Grégoire*, attribuée au Maître de Flémalle (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902 (2), p. 201).

2. « On croit en ce moment que le tableau dut être commandé par le premier curé de Saint-Agricole, en 1454. Mais ce n'est qu'une simple supposition » (H. Bouchot).

Je ferai remarquer que Saint-Agricole n'était pas une paroisse, mais une collégiale : qu'il n'y

« seigner sur une petite particularité de l'œuvre qui n'est pas sans « poser un autre problème.

« Que peut être un signe en forme de bésicles fait de trois « cercles ou annelets superposés, aperçus à gauche dans le bas, « au-dessous du donateur, et à droite près de la colonne ? Ce der- « nier signe est accompagné d'une petite cigogne, très habilement « peinte, laquelle a été placée, bien postérieurement sur un blason « timbré d'une mitre, derrière le donateur. Je dis une cigogne, mais « l'oiseau peut être aussi un héron ou la grue que portent dans « leur blason certaines familles, telles les Gruères, de Piémont, ou « les Gruel[1]. Cet oiseau semble indépendant des bésicles dont nous « parlions et qu'on avait pensé être la représentation de trois monts « sur lesquels eût été perchée la petite cigogne. Ce qui empêcherait « de reconnaître des bésicles, c'est que ces ronds sont en somme « des demi-cercles comme on peut le voir. M. de Mély, qui recherche « depuis quelque temps les signatures d'artistes, incline dans le « sens d'un sigle. La cigogne lui laisse entrevoir un peintre *Cigoine,* « *Cigongne* ou *Ciconia*[2]. La cause reste pendante, mais j'avoue ne pas « croire à une mention de peintre. Le plus ordinairement ces indi- « cations visaient le donateur, et c'est en ne tenant pas compte de « cette loi générale que M. Bancel avait été conduit à attribuer au « peintre Perréal un tableau flamand aujourd'hui au Louvre[3]. Le « nom, attendu par M. de Mély, ne se retrouve d'ailleurs pas dans « les artistes du XV^e^ siècle. »

avait pas par conséquent de *curé,* mais des chanoines, et que la fondation de la collégiale remonte, comme nous le verrons tout à l'heure, à 1321.

1. « Cet oiseau, outre le héron, la grue, la cigogne, peut très bien représenter un chevalier, ou tout autre échassier ou oiseau d'eau, tel le butor, armes de la famille Bevereau qui avait un butor sur son blason » (H. B.). M. Bouchot aurait pu ajouter les Pelagrue du Bordelais, qui fournirent en 1305 un cardinal au Sacré Collège.

2. « Ce pourrait être Segond, Segoind, ou même Cicon, et Sigonge » (H. B.).

3. Certes, il se peut que les initiales *françaises IP* entrelacées soient les initiales des donateurs ; mais, sans vouloir faire aucune attribution, la question change d'aspect quand on lit, dans le bas du tableau, les caractères *hébraïques* IP $\times$ 1490. Cela, c'est une signature de peintre *certainement* ; mais je laisse à l'avenir le soin de l'identifier (F. de Mély, *Une promenade aux Primitifs,* dans la *Revue de l'Art,* 1904, juin-juillet).

« ..... Le nom de saint Agricol est en capitales du XVI^e^ siècle, et, par conséquent, ajouté postérieurement comme les armes du pape à droite et les armes du donateur à gauche[1]. »

Je ne suivrai pas M. Bouchot, quand il rapproche du retable de Boulbon la *Pietà* de Villeneuve-les-Avignon, le *Triomphe de la Vierge*, d'Enguerrand Charonton : c'est affaire de sentiment pur, en effet ; dans le *Retable de Beaune*, j'ai montré le danger de cette argumentation essentiellement personnelle. La critique d'art doit maintenant être scientifique ; ici, elle peut l'être techniquement, documentairement, paléographiquement, héraldiquement. Quand ces différents aperçus seront élucidés, nous pourrons faire appel alors au sentiment : je le reconnais nécessaire, mais à l'arrivée seulement, quand la solution des autres points qui l'encadrent autorise son entrée en scène.

Ainsi, d'après M. Bouchot, plusieurs côtés de la question sont très obscurs. La question de la cigogne ne laisse pas en effet que d'être embarrassante : de ce qu'on n'a pu expliquer tout de suite l'inscription des armes papales, ni savoir à qui les attribuer, on a pensé s'en tirer en disant qu'elles ont été ajoutées postérieurement, au XVI^e^ siècle. Quant au tableau lui-même, on espère que l'abbé Requin découvrira le « prix fait », qui nous fera connaître enfin l'auteur et la destination primitive du retable.

Et M. Bouchot conclut ainsi : « J'incline donc à penser que le *Retable de Boulbon*, désormais acquis au Musée du Louvre, est de la même date et de la même main que le *Triomphe de la Vierge* de Villeneuve-les-Avignon, c'est-à-dire de 1450 à 1455 environ et de la façon d'Enguerrand Charonton. Si cette opinion se confirmait, comme elle fut établie pour la *Vierge de Miséricorde* du Musée Condé à Chantilly[2], ce seraient trois tableaux de Charonton retrouvés[3]. »

1. H. Bouchot, *Le Retable de Boulbon au Louvre*, dans *L'Art et les artistes*, novembre 1905, p. 23-26.

2. H. Bouchot, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904 (1), p. 44. — C^te^ P. Durrieu, *Ibid.*, (2) p. 1. — F. de Mély, *Revue de l'art ancien et moderne*, 1904, juillet, p. 53.

3. H. Bouchot, *L'Art et les artistes*, novembre 1905, p. 26.

J'ai tenu à bien mettre au point la question, parce qu'à mon tour je voudrais apporter à la discussion la précision scientifique que je réclamais tout à l'heure.

*
* *

Est-il nécessaire d'aller très loin chercher l'identification des armoiries du tableau de Boulbon? Les sources iconographiques du Cabinet des Estampes vont immédiatement nous donner, je pense, la solution du problème.

Au mot Agricole (saint), on trouve en effet le titre d'un *Office de la Collégiale de Saint-Agricole d'Avignon,* du XVIII^e^ siècle. Au sommet, l'encadrement est couronné par l'écusson à la cigogne, timbré de la mitre et de la crosse, blason de la collégiale qui rappelle que saint Agricole, dix-septième évêque et patron de la ville d'Avignon, honoré le 7 décembre, avait au VII^e^ siècle, obtenu par ses prières qu'une bande de *cigognes* fût envoyée du Ciel, pour détruire les serpents qui infestaient les environs de la ville (Le P. Cahier, *Caractéristique des saints,* v° Grue).

En bas, au milieu d'entrelacs fleuris se détache un écusson papal, le même que celui du retable: écartelé d'or et de sinople, au 1 et au 4 au lion d'azur, au 2 et au 3 aux deux bandes d'argent. Et quand dans notre tableau, de chaque côté de la tiare, on lit un reste d'inscription ꝑꝑ xxiii, que le réparateur n'a pas cru pouvoir restituer, il est bien facile d'y reconnaître ꝑꝑ xxii (papa XXII), Jean XXII, Jacques d'Euse, né à Cahors, qui succéda en 1316 à Clément V, et, comme second pape siégeant à Avignon, présida en 1321, à la fondation de la collégiale de Saint-Agricole. Ce qui est d'ailleurs confirmé par l'armorial de Ciaconius[1].

1. Ce qui a pu faire croire que l'écusson papal avait dû être ajouté au XVI^e^ siècle, c'est qu'il se rapproche de celui d'Adrien VI, fils de Florent, tisserand d'Utrecht, qui, élu pape en 1522, prit

Et pour qu'il ne subsiste aucun doute, pour bien indiquer que le tableau était parfaitement destiné à la collégiale d'Avignon, si nous examinons une gravure du commencement du XVII^e^ siècle, représentant saint Agricole agenouillé près des murs d'Avignon, devant la Vierge qui lui apparaît dans le ciel, et que nous appliquions sur le panorama de la ville une sorte de fenêtre en papier découpé, nous reconnaîtrons immédiatement la rue du tableau de Boulbon, celle de la Petite-Fusterie (d'après la *Topographie* ancienne d'Avignon du Cabinet des Estampes de Paris[1]), au haut de laquelle était précisément la collégiale de Saint-Agricole.

Ainsi le retable de Boulbon fut exécuté pour la collégiale de Saint-Agricole : les armoiries, la vue de la fenêtre, le portrait du saint le prouvent sans conteste possible.

Mais reste toujours l'oiseau figuré au bas du tableau, à droite. Cette charmante petite cigogne, si vivante, ressemble-t-elle en quoi que ce soit à la grue héraldique *stylisée* de l'écusson? Qui donc aura jamais l'idée de faire entre elles un rapprochement? Aussi, me rappelant non seulement les armes parlantes du moyen âge, celles des La Tour d'Auvergne (une tour), des La Rovère (un chêne), des Créqui (un créquier), des Bar (un bar), des Chaponay (trois chapons), des Porcelets (trois petits porcs), mais surtout l'ours d'Ursus, le sculpteur de Saint-Pierre-le-Moutier[2], l'hermine de Corneille de Bont[3], les notes de musique du sculpteur Remi Fatin de Névache[4], le mors de bride du tableau de Saint-Siffrein de Carpentras, figurant les deux initiales du nom de Nicolas Froment, N. F., le *resch* hébraïque de l'imprimeur Resch, j'en étais arrivé à l'hypothèse d'un artiste qui aurait pu porter le nom de Cigogne, Sigogne, Ciconge. Je l'ai exposée

comme armoiries le blason de sa ville natale : écartelé d'or et de sable : aux 1 et 4 aux trois Z de sinople, aux 2 et 3 au lion d'argent. Aucun autre blason papal, en effet, depuis le XIV^e^ siècle jusqu'à celui de Pie IX ne peut en être rapproché.

1. Gravure de 1736, signée J. Michel inv. et delin. Le palais des Papes est à gauche et la rue part du pont de Saint-Bénézet.

2. *Bullet. des Comités* (1849-55), t. III, p. 42.

3. Laborde, *Preuves*, t. I. p. CIX. Bont en flamand signifie hermine.

4. Roman, *Répertoire archéologique des Hautes-Alpes*, p. 27.

à M. Bouchot : on a vu ce qu'il en pensait. L'abbé Requin, le maître en la matière, interrogé, me répondit très aimablement : « Votre idée serait défendable, si comme vous me le demandez, on connais-

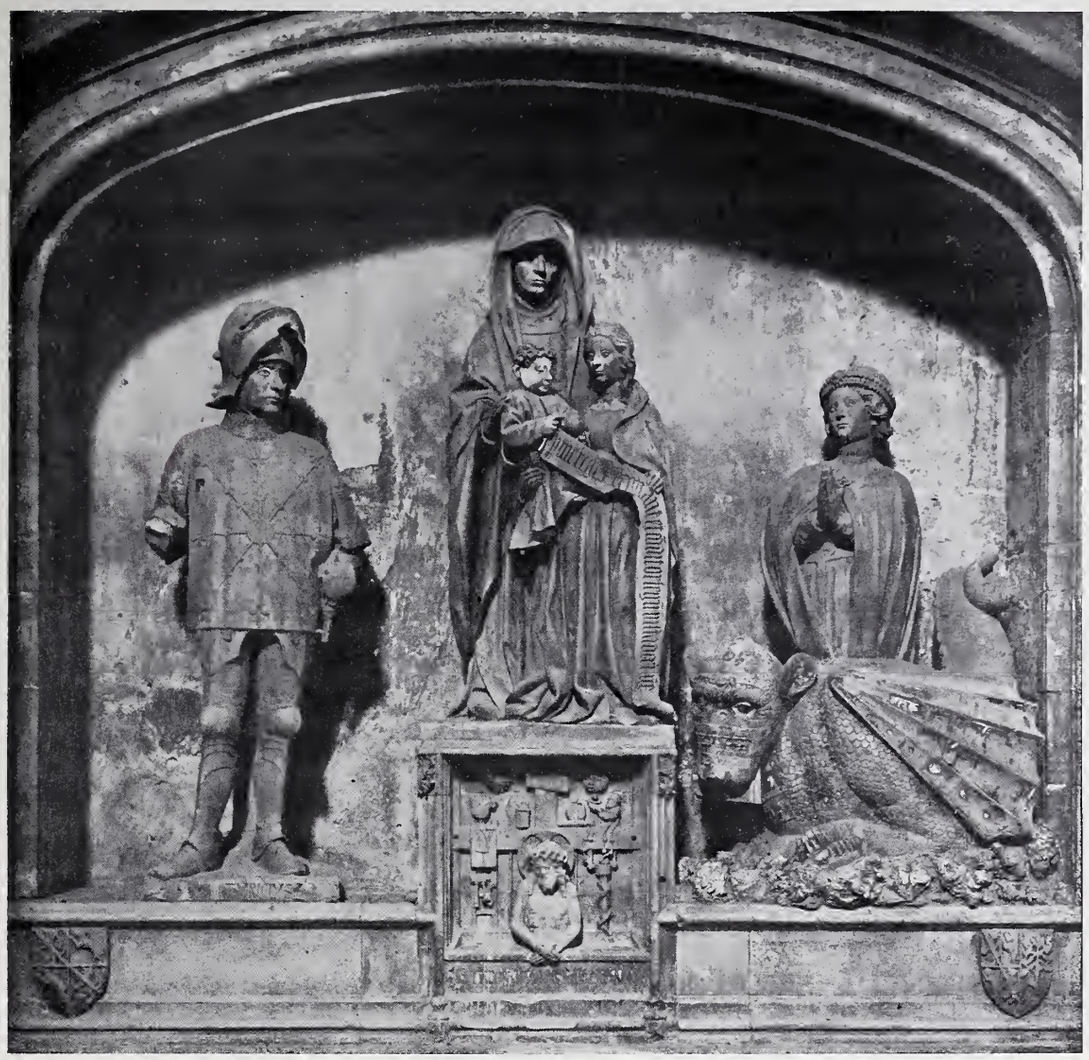


Fig. 1. — Retable de la Tarasque (Cathédrale de Saint-Sauveur à Aix).

sait un peintre de ce nom, ayant travaillé dans notre pays. Hélas ! pas de renseignements à l'heure présente ! »

J'insiste à nouveau sur ce point que notre retable a été fait certainement pour la collégiale de Saint-Agricole d'Avignon et très probablement exécuté à Avignon même, puisqu'une des rues de la ville y est reproduite.

Cette représentation de la Résurrection est d'ailleurs très provençale. Ne la trouvons-nous pas identique, dans le *Retable de la tarasque* de la cathédrale de Saint-Sauveur d'Aix[1], attribué à Lemoiturier, élève de Jacques Morel de Lyon (fig. 1). Nous le reproduisons ici, parce que les détails beaucoup plus précis de la sculpture permettent d'expliquer cette main décharnée, qui certainement symbolise la main qui reçut les trente deniers, et qui devient ainsi partie des instruments de la Passion ; dans le retable de Saint-Sauveur, nous voyons en effet à la même place le buste de Judas. Elle nous fait enfin comprendre ce que doit être cet orceau de cuivre qui pend du bras droit de la croix, devant saint Agricole. Très probablement c'est la grosse lanterne de Judas que nous apercevons à la même place dans la sculpture, cette relique que le Chapitre de Saint-Jean de Latran et les religieux de Saint-Denis conservaient si précieusement dans leurs trésors.

Quant à la technique et à l'anatomie, elles sont tout à fait particulières. Les figures sont traitées par plans avec l'énergie d'un sculpteur habitué à tailler en pleine matière. L'ossature du crâne, aux machoires carrées, aux apophyses zygomatiques saillantes, aux fronts larges et durs sous la peau, sont d'une incomparable maîtrise. Quant à la couleur elle est caractéristiquement personnelle, aussi vigoureuse dans ses blancs blafards que dans ses ombres puissantes, sans heurts blessants dans des distances pourtant extrêmes. Aussi, tout en ne suivant pas mon érudit ami M. Bouchot dans des rapprochements que je ne sens pas indiscutables, il me trouvera près de lui, quand il proclamera l'inconnu de Boulbon un des plus grands peintres de toutes les écoles.

*
* *

La chasse aux signatures de peintres primitifs est un sport des

1. Décrit et reproduit par L. Gonse, *La sculpture française depuis le XIV^e^ siècle*. Paris, Quantin, 1895, in-f°, p. 31.

plus passionnants. Je me hâte cependant de dire qu'au début, il ne fut pas très fatigant : sur les cent dix signatures de peintres et de miniaturistes que j'ai vues, il me faut reconnaître que beaucoup avaient déjà été signalées, mais plus ou moins mal, de-ci, de-là, une à une, dans les ouvrages les plus divers, dans les revues les plus inattendues, comme des découvertes d'ailleurs en quelque sorte inutiles et uniquement à titre d'exception à la règle de « l'humble modestie des primitifs ». J'ai bien lu soixante articles qui, s'ignorant les uns les autres, contiennent la même phrase. La difficulté commença quand vint l'heure de les examiner moi-même. Pour les tableaux, il ne fallait pas songer à les déplacer ; pour les manuscrits, le ministère de l'Instruction publique voulut bien m'en faire venir à Paris un très grand nombre. Mais il est certains règlements draconiens de bibliothèques provinciales qui ne permettent aucune sortie, même officielle. Pour ceux-là, il me fallut faire comme Mahomet : aller à la montagne. La récompense d'ailleurs valut très souvent la peine et au delà parfois.

J'avais donc noté que la bibliothèque d'Aix en Provence possédait un manuscrit fort précieux, dont une page, très belle, était, paraît-il, signée « *T. Hugoniet me p.* [1] ». Dans le *Catalogue général des Manuscrits des bibliothèques publiques de France* (Départements, t. XVI, Aix [2]), M. l'abbé Albanès qui l'avait longuement étudié, en donnait la description suivante :

22 (R. A. 74). Livre d'heures.

Ces heures, qui ont été données à la Bibliothèque Méjanes par M. Rey, ancien évêque de Dijon, sont très belles sous tous les rapports et méritent une description et une étude attentive. Quand nous saurons ce qu'elles contiennent et quels ornements les embellissent, nous nous occuperons de leur histoire.

Page 1. Calendrier en français, lettres en or, en rouge et en bleu. — Janvier. « 10. S. Guillemme (en rouge) ; 27. S. Julien. » — Février. « 1. S. Sever ; 9. S. Ausbert ;

1. C'est probablement le miniaturiste que M. J.-J. Marquet de Vasselot me signalait dernièrement comme *G. Hugonnet* dans *Deux émaux de Jean Fouquet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904 (2), p. 144).
2. Paris, Plon, 1894, in-8°, pp. 32-36.

10. Ste Austreberte; 16. Ste Julienne; 28. Ste Honorine. » — Mars. « 1. S. Aubin; 7. S. Vigor; 15. S. Alexandre; 28. S. Ernoulf; 31. S. Maurille. » — Avril. « 1. S. Valéri; 9. S. Hue; 13. S. Tibur; 16. S. Ernoulf; 20. S. Tybur; 27. S. Nicostrat; 30. S. Eutroppe. » — Mai. « 8. S. Maxime; 9. S. Nicolas (en lettre d'or); 12. S. Servais; 15. S. Magloire; 17. S. Patris; 21. Ste Quitaire; 27. S. Yldevert. » — Juin. « 4. S. Valéri; 8. S. Godart; 12. S. Ursin; 15. S. Lucien; 16. S. Cir, Ste Julitte; 19. S. Gervais (en or); 21. S. Florent; 25. S. Eloy. » — Juillet. « 1. S. Thibauld; 3. S. Marcial; 4. S. Martin; 8. S. Nicostrat; 15. S. Maclou; 16. S. Waast; 18. S. Cler; 21. S. Victor; 22. Ste Magdalene (en or); 31. S. Germain. » — Août. « 1. S. Pient; 20. S. Philibert; 22. S. Symphorien; 28. S. Vivien; 31. S. Fiacre. » — Septembre. « 1. S. Gille, S. Leu; 4. S. Antoine; 7. S. Osmer; 10. S. Amador; 12. S. Ysidore; 15. S. Lubin; 18. S. Lambert; 22. S. Paer; 25. S. Firmin. » — Octobre. « 2. S. Légier; 6. Ste Foy; 9. S. Denis (en or); 11. S. Nigaise; 12. S. Pience; 16. S. Michel; 20. Les XI mil vierges; 22. S. Mellon; 23. S. Romaing (en or); 25. S. Crespin; 30. S. Amant; 31. S. Quentin. » — Novembre. « 3. S. Eustace; 6. S. Lienard; 11. S. Martin (en or); 12. S. Bris; 15. S. Maclou; 16. S. Aignien; 19. Ste Barbe. » — Décembre. « 1. S. Eloy; 3. Ste Christine; 6. S. Nicolas (en or); 10. Ste Avoie; 18. S. Ladre. »

De cette longue série de saints particuliers, dont la dévotion privée a fait choix pour les ajouter aux saints du calendrier général, nous tirons immédiatement une conclusion : un livre qui n'a aucun saint provençal, aucun saint lérinois, n'a été écrit ni à Aix, ni à Lérins, comme on l'a prétendu, ni en Provence. Cette série de noms désigne nettement le Nord de la France ou l'Ouest. Quant à la présence sur le calendrier, de saint Victor, sainte Madeleine, saint Ladre, ce n'est pas une difficulté, ces noms étaient adoptés presque partout.

... Page 36. Prières à la sainte Vierge... Nous devons faire remarquer que la première de ces prières est au masculin, ce qui serait singulier si le livre avait été écrit expressément pour une femme.

... Page 309. Prière à la sainte Vierge, en français : « Doulce dame de miséricorde, mère de pitié, fontaine de tous biens, qui portastes Jhesu Crist IX mois en vos précieulx flans, et l'aleistates de vos doulces mamelles... Ave Maria. [O] tres doulce dame, pour ycelle grant joye que vous eustes quant... Suivent quinze « Ave Maria ». et quinze prières identiques pour le commencement, variant seulement pour le motif de joie rappelé...

Notre manuscrit est orné de douze grandes miniatures. Il devrait en avoir quinze, mais on en a enlevé une entre les pages 132-133, et une autre entre les pages 150 et 151, et celle qui devait remplir la page 51 n'a pas été peinte. Toutes les pages, de la première à la dernière, ont une large bordure de plus de trois centimètres, et les marges de chacun des douze mois du calendrier contiennent, en plus, une scène, en rapport

avec la saison et, d'autre part, le signe correspondant du Zodiaque. Les initiales ornées sont en très grand nombre ; les grandes de quatre centimètres au carré sont toutes sur fond d'or ; les moyennes et les petites, en or sur couleurs fines. Le volume est revêtu d'une belle reliure en maroquin de couleur sombre, postérieure à sa date, ayant le dos et les plats couverts de bordures, de guirlandes et de vignettes dorées ; on y remarque trois monogrammes divers, l'un au centre, composé de deux RR accolés, les deux autres formés d'un M et d'un A, d'un P et d'un B.

Le manuscrit que nous venons de décrire est regardé comme ayant appartenu à la reine Yolande, femme de Louis II de Naples et comte de Provence ; il est connu généralement sous le nom d'Heures de la reine Yolande. Il aurait été écrit pour elle de la main du Monge des Iles d'Or, qui l'aurait enrichi des choses les plus rares recueillies par lui. C'est ce que M. le Président de Saint-Vincent affirme, d'après Jean et César Nostradamus, sur les gardes du volume, dont il a cru nous apprendre l'origine et l'histoire d'une manière indubitable. Et cependant, il y a là une double erreur. L'ouvrage est postérieur à la reine Yolande, et le Monge des Iles d'or n'en peut être l'auteur, puisque personne ne croit plus à l'existence de ce personnage inventé par les Nostradamus. Eût-il réellement existé, il n'aurait pu écrire un livre où de nombreuses fautes indiquent une main habile en calligraphie, mais inexpérimentée pour le reste, qui met trop fréquemment une lettre à la place d'une autre, et commet trop souvent des omissions sans les corriger.

Ce qui est hors de doute, c'est que ces heures n'ont pas été écrites dans le Midi ; l'absence au calendrier, aux litanies et partout des saints de Provence en est une première preuve. Les costumes en sont une seconde. Nous signalons entre autres, les coiffures à pain de sucre et les grands turbans dont on a affublé les femmes qui figurent aux pages 25, 103, 139, 221, 309, 329. Ce ne sont pas là des coiffures provençales, et, comme les noms des saints que nous avons relevés, ces particularités de modes féminines nous reportent au Nord-Ouest de la France.

Du reste, pour faire du Monge des Iles d'Or l'auteur de ce livre et pour lui attribuer, non seulement l'écriture, mais encore les peintures et les enluminures de ce beau manuscrit, il a fallu une grande inattention. L'attribution n'aurait quelque chance d'être admise, que dans le cas où toutes ces peintures seraient anonymes, et où la désignation de l'artiste qui les a faites dépendrait complètement d'une tradition plus ou moins fondée, ou d'une appréciation entièrement libre. Or, parmi les grands sujets qui décorent notre manuscrit, il en est un qui porte une signature, et comme il est naturel de penser que tous sont sortis de la même main, cette signature unique doit valoir pour tous les autres et en désigner l'auteur commun.

C'est le tableau de la page 309, le onzième du groupe actuellement existant, qui porte le nom du miniaturiste qui l'a exécuté. Si petits que soient les caractères de l'inscription, on y lit néanmoins clairement, en lettres d'or, dans le coin à gauche,

aux pieds de la Sainte Vierge, les mots suivants : « T. Hugoniet me p [inxit] ». A une pareille place, ceci ne peut être que la signature d'une œuvre par celui qui l'a faite. L'artiste a eu raison de signer cette miniature de préférence aux autres, car elle est la plus soignée, la mieux ornée de toutes. Aux pieds de la sainte Vierge, assise sur un trône resplendissant de dorures, il a fait figurer une dame agenouillée, tournée vers elle dans la posture d'une suppliante, et lui adressant une prière que l'on peut lire à côté, écrite en lettre d'or : « O mater Dei, memento mei. »

Nous avons là, selon toutes les apparences, le portrait de celle à l'intention de qui les présentes heures ont reçu leur ornementation définitive, et cette figure reparaît, toujours la même, dans plusieurs des autres tableaux, avec sa robe rouge et son voile noir. Nous regardons aussi comme des portraits diverses autres figures que l'on découvre au milieu des ornements ou des tableaux, et qui nous semblent représenter des personnes vivantes ; ce seraient des membres de la famille de la propriétaire du livre.

Ce beau manuscrit paraît avoir appartenu successivement au commandeur de Panisse, au cardinal Grimaldi, archevêque d'Aix, au grand séminaire d'Aix, qui le posséda jusqu'à la Révolution française, au président de Saint-Vincent, et enfin à M. Rey, chanoine d'Aix, puis, évêque de Dijon, dont l'ex-libris imprimé est collé à la garde. Il est entré à la Bibliothèque Méjanes, avec les manuscrits de ce dernier.

Seconde moitié du xv^e^ s. Vélin, 333 pages. 228 sur 170 mm. Rubriques en rouge, miniatures, bordures, lettres ornées. Rel. maroquin sombre, dentelles, petits fers, tranche dorée.

Cette longue, minutieuse, captivante description était bien faite, on le comprend, pour piquer vivement ma curiosité. Puisque donc les règlements de la Méjanes étaient impitoyables, je n'avais plus qu'une ressource : aller sur place examiner la miniature.

Et c'est ainsi qu'un beau jour d'octobre, je débarquai à Aix. On était en vacances — je n'y avais pas songé — la bibliothèque était fermée et le conservateur M. Aude absent[1]. Par bonheur, je pus rencontrer le bibliothécaire M. Roman, qui avec une amabilité et une complaisance auxquelles je ne saurais trop rendre hommage, me mit immédiatement à même d'étudier, de comparer, de photographier les pages les plus intéressantes de ce précieux manuscrit.

1. M. Aude a parlé de notre manuscrit dans le *Magasin pittoresque*, 1901, p. 229.

Point n'est besoin de revenir sur tout ce qu'en a écrit M. l'abbé Albanès. On ne saurait voir là, et il le montre clairement, le *Livre d'heures* de la reine Yolande: il n'a été ni écrit, ni enluminé par le Monge des Iles d'Or[1], c'est certain ; mais, comme dans la description du *Catalogue,* fort nombreux sont les détails trop superficiellement décrits, erronés, ou même passés sous silence, il importe de la reprendre, en partie du moins; l'utilité d'un nouvel examen, plus attentif, plus soigneux, plus critique, plus artistique ne tardera pas en effet à en ressortir.

J'examinais donc la miniature signée *T. Hugoniet*; je détaillais, à la loupe, les traits d'or graciles qui formaient les lettres, tracées dans l'angle gauche inférieur, sur un pavage en bandes alternativement gris clair et gris foncé[2], quand tout à coup, je fis remarquer à M. Roman qu'il n'y avait pas *Hugoniet* avec un grand H, mais hugoinot, avec un petit h. Puis, après cette première constatation, en serrant encore la précision nécessaire dans ces questions si nouvelles, on pouvait voir, sortant de la large ligne d'or qui encadre la miniature en l'entourant, le fleuronnage inférieur d'une majuscule gothique dont la partie centrale et supérieure était ainsi cachée, tout comme le bas des deux premiers jambages de l'm de me: p: (fig. 2). Le cadre, tracé après l'achèvement de la miniature, avait, en mordant sur la signature, supprimé presque la première lettre, la majuscule du nom, qui semble commencer ainsi par une minuscule. Ce qui en apparaît ne permet pas d'y voir une autre lettre qu'un C donnant par conséquent pour la signature restituée : T. Chugoinot me : p:

Fig. 2.

Mais de cette lecture nouvelle aucune conséquence immédiate

1. Ce Monge des Iles d'Or aurait été religieux au monastère de Saint-Honoré de l'Ile de Lérins, et se serait retiré dans un petit ermitage aux Iles d'Hyères. Il aurait été attaché aux maisons de Baulx, de Duras, de Turenne et aurait travaillé aux manuscrits enluminés du roi René (Cæsar de Nostradamus, *L'Histoire et Chronique de Provence,* Lyon, Rigaud, 1614, in-f°, p. 545).

2. Ce qui rend la photographie de la signature impossible. Même avec des écrans de couleur, je n'ai pu l'obtenir.

ne me semblait devoir découler: un changement de nom d'artiste, *Chugoinot* au lieu de *Hugoniet,* et c'était tout.

Pourtant, après avoir admiré le faire très habile et très particulier de cette miniature délicate (pl. IX, à gauche), « plus soignée que les autres », comme le fait judicieusement observer M. l'abbé Albanès, je ne pouvais m'empêcher de chercher où j'avais vu déjà les chairs blafardes de la figure de la Vierge, l'anatomie de son visage au menton carré, aux mâchoires exagérées, si volontairement accusées, même dans une aussi petite peinture; mais rien ne précisait mes souvenirs. Et je me contentais alors d'admirer l'encadrement exquis de cette jolie page, — dans le bas à droite, cette jeune fille si calme, recevant dans son giron, la licorne blessée par le trait de l'archer, debout à l'autre extrémité, illustration charmante de la capture de la licorne[1], — pendant que M. Roman me contait le symbolisme qu'on croyait y découvrir. L'archer, c'était Charles VII le Victorieux, la licorne blessée, l'Angleterre, chassée de France, se réfugiant dans le sein de Marguerite d'Anjou, fille du roi René, dont le mariage avec Henri VI d'Angleterre fut conclu en 1445, pour sceller l'alliance nouvelle de la France et de l'Angleterre.

Deux pages plus loin, on rencontre une miniature *presque* aussi précieuse. Mais ici, c'est l'encadrement surtout qui en fait tout l'intérêt (pl. IX, au milieu). Quel plaisir pour les yeux de détailler ce beau chevalier endormi près de la fontaine, vers lequel s'avancent gracieusement, portant l'anneau, ces trois gentes Hindoues, coiffées de turbans si caractéristiques et dont la virginale nudité apparaît sous leurs gazes transparentes. De quel manuscrit oriental sont-elles tirées? Sur quelle peinture rare, apportée d'Orient au roi René, avec tant d'autres curiosités de l'Inde, ont-elles été copiées?

1. Cette légende a des racines très lointaines. On en trouve les premières traces dans les *Cyranides,* qui sont certainement d'origine chaldéenne. « Le rhinocéros est un quadrupède ressemblant au cerf, ayant sur le nez une très grande corne. On ne peut le prendre que par le parfum et la beauté de femmes bien habillées. Il est en effet très porté à l'amour » (F. de Mély, *Les Lapidaires de l'Antiquité*, Leroux, 1902, in-4°, t. III, p. 94). Nous retrouvons d'ailleurs la même représentation dans l'encadrement du *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix, de Nicolas Froment.

Encore une fois il me faut abandonner l'abbé Albanès. Non, Chugoinot n'a pas choisi « la plus soignée de ses miniatures pour la signer », mais il a signé celle-là, parce que seule, peut-être, elle a été exécutée par lui. Dans nulle autre en effet — sauf peut-être dans l'encadrement des petites Hindoues — je ne retrouve sa manière aussi précieuse que particulière.

Quoique d'une jolie composition, le calendrier est grossièrement exécuté. D'une main lourde et différente par le fond, par la couleur, par l'économie, sont les miniatures des pages 25, 74 (celle-ci est encore honnête), 107, 115 (où l'on trouve dans la bordure une assez jolie Mélusine) : d'un faire pauvre, celles des pages 197, 209; d'une touche ordinaire, mais meilleure cependant, celle de la page 221 ; une seule se rapprocherait, mais de bien loin, de la Vierge et des Hindoues, l'enluminure de la page 161. Et la manière si différente s'en peut même distinguer sur l'héliogravure (pl. IX, à droite), où je l'ai reproduite, pour faire ressortir, précisément par comparaison, la supériorité d'un maître, qui a tenu à figurer pour une petite part très personnelle, qu'il signe — sans humilité —, dans une œuvre qu'il fut très probablement chargé de diriger.

Fig. 3.
Inscription relevée dans le fond de la miniature de la page 161.

Nous revenons ainsi à la thèse que je défends depuis deux ans: que les grands miniaturistes dont nous connaissons les noms, auxquels nous croyons devoir attribuer, d'après les comptes les plus authentiques, d'innombrables pages qui leur furent effectivement payées, n'étaient en réalité que des éditeurs, comme les Hachette, les Didot, les Plon, qui touchaient le prix des commandes exécutées, sous leurs yeux, par des collaborateurs auxquels ils se bornaient à tracer les grandes lignes de leur travail [1].

1. F. de Mély, Le *Retable de Beaune*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier, février 1906. Nos successeurs n'éprouveront-ils pas les mêmes embarras, quand ils trouveront dans les comptes de nos jours, des éventails admirables, payés aux Faucon, aux Duvelleroy, aux Rodien, qui se contentent de les commander à Madeleine Lemaire, à Louise Abbema, à John Lewis Brown, pour ne citer que quelques artistes, lesquels ne connaissent même pas la destination de leur œuvre ?

*
* *

Où et quand ce manuscrit a-t-il pu être exécuté? Problème bien difficile à résoudre, écrit M. l'abbé Albanès. D'après lui, en effet, les noms des saints inscrits au calendrier, indiquent une œuvre du Nord ou de l'Ouest. Peut-être aurait-il pu préciser davantage, et appeler d'abord l'attention des critiques sur les six noms de saints qui ne sont pas écrits comme les autres: saint Guillemme, au 10 janvier, en rouge; saint Gervais, au 19 juin; sainte Madeleine, au 22 juillet; saint Denis, au 9 octobre; saint Martin, au 11 novembre; saint Nicolas aux 9 mai et 10 décembre, en or; ce n'est certes pas sans motif que l'écrivain les a fait ainsi ressortir. Peut-être faudrait-il voir là les noms des membres d'une famille: et comme un seul nom est en rouge, j'inclinerais à penser que Guillemme fut peut-être le nom du possesseur, tandis que ceux calligraphiés en or pourraient être les prénoms des personnes qui lui étaient attachées par les liens du sang: remarquons que dans ces cinq derniers noms, il n'y en a qu'un de femme, sainte Madeleine, et que M. l'abbé Albanès a fait judicieusement observer que les prières étaient écrites pour un homme (op. cit., p. 36).

Il aurait fallu ensuite retenir certains saints inscrits plusieurs fois dans le calendrier: saint Ernoulf, saint Tibur, saint Valery, saint Eloy; puis constater, après avoir consulté plusieurs martyrologes, que les saints de la province de Normandie, de Rouen surtout, se trouvaient là en nombre relativement important: saint Sever, sainte Austreberte et sainte Julienne, de Pavilly, sainte Honorine, de Graville, saint Hue, saint Godard, saint Romain, saint Mellon, saint Maclou, saint Vigor, et que le centre de la France était aussi largement représenté: Bourges, par saint Guillaume et saint Ursin:

Angers, par saint Maurille et saint Aubin : Limoges, par saint Martial et saint Liénard : Saintes, par saint Eutrope : Nevers, par saint Cyr et sainte Julitte : Poitiers, par saint Pient : Saumur, par saint Florent : Tours, par saint Martin et saint Brice ; enfin, quoi qu'en dise l'abbé Albanès, montrer là plusieurs saints des provinces de Lyon, de Vienne, de Provence même, saint Philibert, de Tournus, saint Thibault, de Vienne, saint Victor, de Marseille, sainte Madeleine et saint Lazare, patrons de la Provence. Et surtout il aurait été nécessaire de tenter l'identification des meubles héraldiques brodés sur le drap mortuaire du catafalque qui précède l'office des morts : d'azur semé d'étoiles d'or, à la croix de gueules, avec un soleil d'or brochant sur le tout.

Mais en réalité, cela ne nous conduirait jamais qu'à déterminer le pays d'origine du possesseur, et non celui où travaillait le peintre : ce qui nous intéresse tout particulièrement.

Il est par exemple un très petit détail, omis jusqu'ici, qui me semble avoir un intérêt tout spécial ; sur le piédestal du trône de la Vierge, on peut, à la loupe, distinguer les ornements suivants :

Fig. 4.

1° Le monogramme du Christ, précédé d'un signe en forme d'℣, avec une double barre ;

2° Un blason, meublé très rudimentairement des attributs de la Passion (à gauche la Colonne de la Flagellation, la Croix au centre, l'Échelle à droite) ;

3° Un entrelacs ;

4° Le nom de MARIA, précédé et suivi du signe ℣ déjà mentionné ;

5° Un entrelacs ;

6° Trois écussons, sans couleurs, simplement dessinés ; le premier, avec deux clés en sautoir (fig. 4), le second avec l'aigle de l'Empire, le troisième avec les lis de France. D'après leur disposition, il est évident que le premier est l'écusson du Pape, alors celui des Parentucelli, de Nicolas V, par conséquent, ce qui nous donne les

dates extrêmes de 1447-1455. — Vraiment cette date rappelle le mariage de Marguerite d'Anjou.

La réunion de ces trois blasons nous fait immédiatement songer à cette vieille cité des Papes, traversée par le Rhône, où, dans le calme des jours, on entend encore aujourd'hui, mourant sur les eaux du fleuve, le cri des bateliers : « Pousse à l'Empire », pour gagner la rive gauche, — « Pousse au Royaume », pour aller vers la droite, tandis que le château des Papes écrase Avignon de tout le poids de ses hautes murailles. Le Pape, L'Empereur, le Roi, ne sont-ils pas ici aux pieds de la Vierge?

* * *

Voilà tout ce que j'avais recueilli dans mon voyage, et, au retour, je venais de tirer des épreuves de mes clichés, quand un examen plus attentif me fit faire une découverte nouvelle.

Au bas de la miniature signée *Chugoinot,* une cigogne, avec son petit marchait le long du clair ruisseau. Une cigogne? Où donc avais-je vu cet oiseau? Dans quel tableau avais-je constaté sa présence? Cette fois la recherche ne fut pas longue : aussitôt le retable de Boulbon me revint à la mémoire. En un instant je revis les chairs aux tons blafards, l'anatomie dure des mâchoires ; puis l'article de M. Bouchot ; puis la lettre de l'abbé Requin : « Votre hypothèse ne serait admissible que si nous avions un artiste de ce nom. »

Mais *Chugoinot,* en vieux picard, avec le *ch* chuintant, n'est-ce pas le français *Cicoignot,* comme *chung* en picard, c'est *cinq*? Et *cicoineau,* n'est-ce pas en vieux français « petite cicogne »?

Ainsi donc voilà une miniature d'un faire et d'un coloris tout à fait particuliers, exécutée très probablement à Avignon entre 1447 et 1455 : elle est signée « *Chugoinot* » ; et, lorsque nous savons qu'en

vieux picard, *chugoinot* veut dire « petite cigogne », nous trouvons justement dans le bas, une petite cigogne.

D'un autre côté, nous rencontrons en Provence un tableau certainement d'origine avignonnaise puisqu'il a été fait pour la collégiale de Saint-Agricole d'Avignon. M. Bouchot le date des environs de 1450 et déclare trouver une étroite communauté d'origine entre ce retable et l'œuvre d'Enguerrand Charonton, de *Laon,* bien voisin de la Picardie ; sa technique se rapproche étonnamment de celle de la miniature d'Aix; au bas enfin, nous voyons, en sigle, une petite cigogne.

Est-il vraiment d'un esprit trop aventureux de proposer aujourd'hui un rapprochement, alors que l'an dernier, les maîtres l'autorisaient, si nous pouvions découvrir en Provence un artiste du nom de « Cigogne » ?

F. DE MÉLY.

NOTE ADDITIONNELLE

SUR UN

BAS-RELIEF DE BRONZE

DU MUSÉE DU LOUVRE

Il me paraît possible aujourd'hui de fixer d'un manière presque certaine l'époque et même l'auteur du bas-relief de bronze, reproduisant les Danseuses Borghèse, conservé dans la collection Wallace et, par suite, du second bas-relief, les femmes au candélabre, appartenant au Louvre, dont j'ai tenté de montrer, dans le dernier volume des *Monuments Piot,* qu'il formait le pendant du premier[1].

M. Phillips, on se le rappelle, s'était prononcé pour un artiste de l'Italie du Nord de la fin du XV^e^ ou des premières années du XVI^e^ siècle, vraisemblablement Riccio. M. Bode, au contraire, inclinait à descendre jusqu'à Thomire et Gouthière. Il m'avait semblé que, si le XVI^e^ siècle et, dans l'ensemble, la Renaissance étaient résolument à écarter, M. Phillips, d'autre part, alléguait non sans justesse dans sa réponse que les artistes mis en avant par M. Bode étaient des décorateurs plutôt que des sculpteurs, à qui l'œuvre en question ne

1. T. XII, pp. 159-176 et fig 1 et 3.

conviendrait guère : de l'histoire des marbres antiques qui avaient servi de modèles, en particulier de l'existence de moulages de ces originaux dans la collection du Roi sous Louis XIV, résultait seulement que le bronze de Hertford house et celui du Louvre n'avaient pu être exécutés avant la construction de la Villa Borghèse en 1615 et que ce devaient être des œuvres non italiennes, mais françaises.

Les faits donnent raison à M. Bode. Mon collègue, M. André Michel, a eu en effet récemment connaissance d'une photographie qu'il a bien voulu me communiquer et qui représente, dans l'hôtel de Gouthière, 6, rue Pierre Bullet, au faubourg Saint-Martin, le même bas-relief dont la fonte est dans la collection Wallace.

Il suffit de se reporter à la figure ci-dessous (fig. 1)[1] pour se convaincre qu'il y a identité : seuls les bras détachés du fond ont été mutilés, notamment le bras gauche de la première danseuse, qui, dans le bronze, tient un bouquet de roses ; mais toutes les additions, toutes les modifications apportées au marbre antique se retrouvent dans l'hôtel de la rue Pierre Bullet comme à Hertford house.

Il ne restait donc qu'à examiner le bas-relief lui-même conservé rue Pierre Bullet et à s'assurer que l'hôtel est bien l'ancien hôtel de Gouthière.

Le bas-relief est placé au-dessus de la porte d'entrée intérieure qui donne accès aux magasins de M. A. Boudin, de qui la complaisance a facilité mon étude. Ainsi que la photographie en donnait l'impression, il est en plâtre et ce plâtre vieilli, taché, imparfaitement plan, d'une part, semble en place depuis la décoration même de la maison et, de l'autre, a l'aspect, non d'un simple moulage fait après coup, mais bien d'un plâtre original qui aurait pu servir à l'exécution d'une fonte. Ses dimensions en longueur sont exactement celles de la fonte, $2^{m},03$ contre $2^{m},025$ indiqués par M. Phillips, et sa hauteur un peu supérieure, $0^{m},71$ contre $0^{m},675$, s'explique aisé-

1. Je tiens à remercier M. E. Atget, auteur d'un précieux recueil photographique du Vieux Paris, qui m'a obligeamment autorisé à reproduire la photographie exécutée par lui d'après le bas-relief de la rue Pierre Bullet.

ment à la fois par la bande de fond qui sur le plâtre subsiste au-dessus de l'entablement et peut-être par la base qui, dans la photographie du bronze Wallace, ne laisse pas distinguer autre chose qu'un simple rebord assez mince, alors que le plâtre montre un véritable terrain de quelques centimètres d'épaisseur.

Le peu qu'on savait jusqu'à ces tout dernières années de la biographie de Gouthière, indépendamment de ses œuvres, se réduisait à presque rien : « Il ne semble plus avoir reçu de commandes importantes dans les dernières années du règne de Louis XVI, écrit

Fig. 1. — Bas-relief en plâtre de l'hôtel de Gouthière (Cliché E. Atget).

M. de Champeaux. La Révolution vint lui porter le dernier coup et vers la fin de sa vie il connut la misère[1]. » De documents précis, trois seulement : en 1771, il signe une somptueuse pendule « exécutée par Gouthière, ciseleur et doreur du roy, quai Pelletier[2], à la Boucle d'Or[3] » ; en l'an III, au contraire, dans une commission d'expertise qui lui est donnée à la date du 17 frimaire, et de même lorsqu'il intervient

1. A. de Champeaux, article « Gouthière » de la *Grande Encyclopédie*, t. XIX, pp. 70-71. M. de Champeaux estime pourtant que c'est à tort probablement qu'une tradition populaire, qui aurait besoin d'être contrôlée, fait mourir Gouthière à l'hôpital en 1813 (*L'Art décoratif dans le Vieux Paris*, p. 332).

2. Aujourd'hui quai de l'Hôtel-de-Ville.

3. Baron Ch. Davillier, *Le Cabinet du duc d'Aumont, avec une notice sur Pierre Gouthière*, p. xxi.

comme créancier à la mort du duc d'Aumont en 1782[1], il habite « rue du faubourg Saint-Martin, section de Bondy[2] ». « Le nom de Gouthière, ajoute M. de Champeaux dans ses études sur l'*Art décoratif dans le Vieux Paris,* se trouve souvent prononcé, sans raison suivant nous, à propos d'un pavillon situé dans le faubourg Saint-Martin, n° 74, où il serait mort. Gouthière habita effectivement dans cette rue dès l'année 1782 une maison dont il était propriétaire, mais elle portait le n° 43[3]. »

Il faudrait donc, s'il en était ainsi, se défier de la tradition relative à l'hôtel de Gouthière : dégagé depuis la construction de la nouvelle mairie du X[e] arrondissement et séparé de la rue du faubourg Saint-Martin par la rue Pierre Bullet, ouverte en 1892, l'hôtel du n° 6 de cette rue est bien en effet le pavillon qui avait autrefois son entrée par le n° 74 du faubourg, auquel fait allusion M. de Champeaux.

Heureusement M. Henri Vial, dans une très intéressante étude[4], a depuis établi l'inanité de la critique de M. de Champeaux. Des plans et documents relatifs à la faillite de Gouthière, qu'il a découverts aux Archives de la Seine et aux Archives nationales, il ressort que la maison de Gouthière était mitoyenne de l'Hôtel des Arts, situé au coin du faubourg Saint-Martin et de la rue Neuve-Saint-Nicolas[5], sur l'emplacement de la mairie actuelle. L'état de lieux, en outre, mentionne dans cette maison « sise à Paris, grande rue du faubourg Saint-Martin, après le corps de garde », non seulement « un corps de logis sur ladite grande rue du faubourg Saint-

1. J. Guiffrey et M. Leloir, *Les Caffiéri* (Notes sur Pierre Gouthière, ciseleur et doreur du roi, pp. 156-165), p. 159.

2. Baron Ch. Davillier, *Le Cabinet du duc d'Aumont,* p. XXIX.

3. *L'Art décoratif dans le Vieux Paris,* p. 332. M. de Champeaux continue : « Nous pensons qu'il s'agissait de Goutheinze, stucateur-marbrier qui occupait une partie de l'Hôtel des Arts, bâti au coin de la rue Neuve-Saint-Nicolas et où logeaient plusieurs artistes, et qui tenait dans ses magasins des ouvrages en albâtre. »

4. *La faillite de Gouthière, doreur et ciseleur du roi, sa maison faubourg Saint-Martin,* dans *La Correspondance historique et archéologique,* 1901, pp. 131-142. Je dois l'indication de cette étude à l'obligeance érudite de MM. J.-J. Marquet de Vasselot et E. Clouzot.

5. Aujourd'hui rue du Château-d'Eau.

Martin » et « deux bâtiments en ailes », mais « au bout des bâtiments bâtis en aisles à droite et à gauche, un autre bâtiment faisant face au devant de ladite maison et séparant ladite cour d'avec le jardin, composé d'un rez-de-chaussée et d'un premier étage[1] », bâtiment qui est évidemment le pavillon dont M. de Champeaux donne la description suivante : « Le bâtiment dont nous nous occupons est l'un des plus curieux spécimens des petites maisons du règne de Louis XVI. Situé à l'extrémité d'une longue avenue, il semble un petit temple orné d'un péristyle à deux colonnes[2]. »

M. Vial a pu établir encore que c'est en 1772 que Gouthière devint acquéreur du terrain[3], qu'en 1781[4] il devait occuper le pavillon au sujet duquel l'acte porte « lequel luy est construit » par opposition au reste des constructions qui n'étaient pas achevées[5], et que, comme suite à la saisie réelle alors pratiquée sur la requête des créanciers, la maison fut définitivement adjugée le 12 avril 1788, date à laquelle Gouthière demeurait grande rue du faubourg Saint-Denis[6].

Il n'est donc pas douteux que l'hôtel de la rue Pierre Bullet est bien l'hôtel de Gouthière : dès lors, y rencontrant le plâtre du bronze de Hertford house, n'est-on pas en droit d'en conclure que ce bronze n'a pu être fondu que par lui ou sous sa direction ? Imaginer qu'un modèle transposé de l'antique, d'époque antérieure et d'une autre main, y aurait été par lui employé, sort de toute vraisemblance. Il y aurait d'autre part pure hypothèse, sans justification aucune, à supposer que le plâtre n'aurait été placé que plus récemment : son rôle de dessus de porte y contredit, non moins que la décoration générale qui a gardé, au moins partiellement, le caractère du temps de

1. *La Correspondance historique et archéologique,* 1901, p. 139-140.
2. *L'Art décoratif dans le Vieux Paris,* p. 332.
3. *La Correspondance historique et archéologique,* 1901, p. 138.
4. Une sentence des juges-consuls rendue en 1776 le fait demeurer encore au même quai Pelletier qu'en 1771, mais à l'enseigne du « Méridien » (*Ibid.*, p. 137).
5. Ibid., p. 140, note 1.
6. Ibid., p. 141.

Louis XVI[1]. La preuve, si elle ne se présente pas avec la nécessité d'une démonstration mathématique, revêt vraiment le caractère de certitude dont est susceptible une discussion de l'ordre à la fois historique et artistique.

L'occasion qui m'est offerte m'amène à revenir brièvement sur les deux marbres antiques conservés au Louvre qui ont servi de modèles aux bronzes de Gouthière[2]. Visconti, qui les a publiés dans les *Sculture della Villa Borghese*, n'hésite pas à dire des Danseuses : « *Sovra la porta che mette nella Galleria, è inserito un bassorilievo, che per l'uniformità dello stile, per la somiglianza delle dimensioni e dell' architettura, mostra assai chiaramente di essere una continuazione di quello, che abbiamo osservato sotto il num. 11*[3]. *Le cinque fanciulle, che in questa pregevole scultura si tengon per mano e si girano danzando, rassomigliano perfettamente, e per l'aria de' volti, e per la foggia de'vestimenti, alle tre, che nell' altro bassorilievo si stanno intente ai riti di un sacrificio*[4]. » Témoignage qui, pour être plus formel que ceux que j'avais cités, ne m'en semble pas moins erroné. Non seulement Clarac, tout en maintenant la parfaite ressemblance des deux bas-reliefs, remarque que « cependant l'un n'aurait pas pu faire suite à l'autre[5] », mais la ressemblance elle-même, tant pour le style des figures que pour la disposition architecturale, est plus apparente que réelle et l'idée de faire des deux bas-reliefs des pendants, je le répète, a surtout dû son fondement au rôle qu'ils jouaient vis-à-vis l'un de l'autre dans le grand salon de la Villa Borghèse.

Il n'est pas vrai non plus de dire, comme le fait ailleurs Visconti, que les planches des *Admiranda* de Bartoli, où sont gravés ces bas-reliefs, indiquent faussement comme emplacement la Villa Médicis[6].

1. M. de Champeaux indique, il est vrai, mais sans en fournir d'arguments, que, en outre des remplacements modernes, la décoration intérieure remontant à Louis XVI aurait été remaniée ou complétée sous Napoléon Ier (*L'Art décoratif dans le Vieux Paris*, p. 333).

2. *Catalogue sommaire des marbres antiques*, nos 1612 et 1641.

3. Il s'agit des femmes au candélabre qui en réalité portent, dans la *stanza I*, le n° 10 et non 11.

4. *Sculture del palazzo della Villa Borghese detta Pinciana* (Rome, 1796, 2 vol. 8°), t. I, p. 26, n° 14.

5. *Musée de sculpture*, texte, t. II, p. 708.

6. *Monumenti scelti Borghesiani*, éd. G. Labus (Milan, 1837, 8°), p. 192, note 19.

In hortis Burghesiis portent les *Admiranda,* aussi bien que les *Icones et Segmenta* de Perrier[1], dont ils ne font que reproduire les gravures, pour les Danseuses de la manière la plus expresse[2] et, en ce qui concerne les femmes au candélabre, au moins pour la Bacchante qui y est jointe[3]. Visconti n'a raison que quand il note que, pour ces dernières, la planche figure à tort, sur les faces du piédestal triangulaire du candélabre, des « *putti* »[4]. Lui-même parle de Satyres avec des cratères[5]. Les prétendus Satyres sont en réalité des Pans capripèdes: l'un a la main droite sur l'embouchure d'une mince amphore à deux anses et à long col, dont la panse repose sur son épaule, et tient de la gauche un bâton levé, dont l'extrémité disparaît derrière sa nuque; l'autre tient également en l'air, de la main droite, un bâton muni de bourgeons et porte dans la gauche abaissée un objet difficile à déterminer, ayant l'aspect d'une tige ou d'une mince baguette que garniraient deux sortes de bouquets.

La double inexactitude commise dans ces détails serait, au surplus, sans importance, si elle n'obligeait pas à n'accepter qu'avec grande réserve l'assertion du même Visconti qu'il aurait, en fait, existé à la Villa Médicis d'autres bas-reliefs dont l'analogie aurait amené la confusion[6]. De ces bas-reliefs Médicis je n'ai trouvé nulle trace et l'on est en droit de se demander s'il ne s'agirait pas seulement des fragments du bas-relief représentant les Heures, aujourd'hui à Florence, que

1. F. Perrier, *Icones et Segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant* (Rome, 1645), pl. 19 et 20.

2. Pietro Sante Bartoli, *Admiranda romanarum antiquitatum,* 1re éd., pl. 74, 2e éd. (1693), pl. 63.

3. Ibid., pl. 75 ou pl. 64.

4. *Monumenti scelti Borghesiani,* p. 186, note 8. J'ai déjà fait remarquer (*Monuments Piot,* t. XII, p. 163, note 4) que, aux angles supérieurs de cette même base, les *Admiranda* indiquent des têtes de béliers et qu'il en est de même sur le bronze de Hertford house. Il m'avait semblé que, sur le marbre original, les têtes étaient des têtes de lions : à vrai dire les têtes y sont plutôt des têtes d'animaux fantastiques, ayant certaines parties d'une tête de lion et de longs poils sous le cou, mais portant deux cornes ; ces cornes sont d'ailleurs des cornes droites, qui s'allongent au-dessus du piédestal, et non des cornes recourbées de béliers.

5. *Sculture della Villa Borghese,* t. I, p. 24 ; *Monumenti scelti Borghesiani,* p. 186.

6. Ibid., p. 192, note 19.

Winckelmann, en les découvrant à la Villa Médicis, proclamait les plus beaux bas-reliefs qui subsistent de l'antiquité[1].

Il importe, au contraire, de rapprocher du bas-relief des femmes au candélabre le bas-relief reproduit ci-dessous (fig. 2) d'après la gravure insérée dans l'édition italienne donnée par Fea de l'*Histoire des Arts* de Winckelmann[2]. Le commentaire de la planche insiste principalement sur l'architecture du temple et sur le jeu de la porte s'ouvrant à l'intérieur; mais on y lit néanmoins: « *È di un lavoro, e di una grazia straordinaria, e che forse non ha l'eguale in bassirelievi, la figura della donna accanto, tutta di uno stesso pezzo col tempietto, benchè ne sia tanto diverso il lavoro; e di una perfetta conservazione fuorche la mano, colla quale tiene la guirlanda, con un pezzo della stessa ghirlanda sotto e sopra, e buona parte dei piedi*[3]. » Toute cette figure est exactement celle d'une des femmes portant les guirlandes du bas-relief du Louvre, même geste, mêmes draperies, même manteau gonflé par la marche rapide, et, s'il y a quelque variante dans la coiffure que serre une double bandelette, il ne faut pas oublier que les têtes de notre exemplaire sont presque en entier refaites. Le portique lui aussi, le temple surtout, si l'on fait abstraction de la toiture sans doute moderne[4], se retrouvent avec de grandes ana-

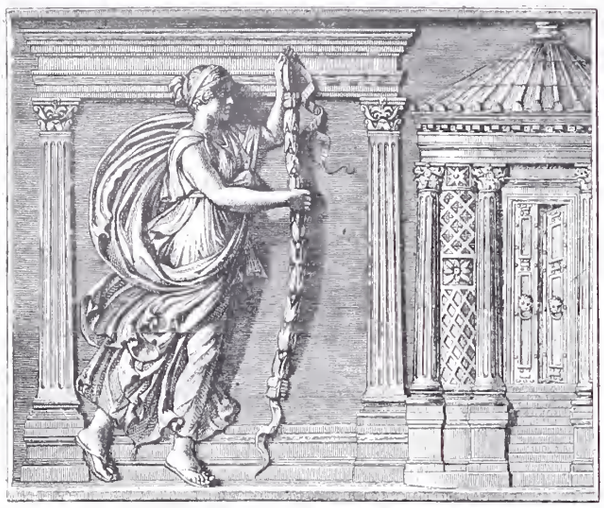


Fig. 2. — Bas-relief antique de la Villa Negroni (Winckelmann, *Storia delle Arti*, ed. Fea, t. III, pl. XVIII).

1. Sur ce bas-relief et la restitution qu'en vient de faire M. Hauser, voy. *Monuments Piot*, t. XII, p. 167.

2. *Storia delle arti* (Rome, 1784), t. III, pl. XVIII.

3. Ibid., p. 495.

4. Ibid., l. c.: « *La porta si apre in dentro. E moderno restauro la parte aperta di essa, con sotto e sopra quasi perpendicolarmente, ove è stato terminato in maniera diversa dall' antico, che forse continuava appresso con altra rappresentazione.* »

logies : dans l'un et l'autre bas-relief, par exemple, les colonnes présentent la particularité de cannelures évidées seulement dans les deux tiers supérieurs ; la variante la plus notable est la présence dans le bas-relief de Winckelmann de dauphins ornant les chapiteaux, qui sont regardés comme un emblème de Neptune auquel le temple serait dédié[1]. Si donc on peut se fier à l'affirmation que la figure est « *tutta di uno stesso pezzo col tempietto* », il n'est guère douteux, quoique nous n'en connaissions pas les dimensions, que ce bas-relief, avec son temple placé à l'inverse à l'extrémité droite, ne forme comme le pendant des soi-disant « Offrandes Borghèse ».

Le bas-relief, au temps de Winckelmann et de Fea, était conservé à la célèbre Villa Negroni[2]. Visconti indique dans une note postérieure qu'il était passé entre les mains de Townley[3]. On s'at-

1. Ibid., l. c. Il est impossible, en présence d'une affirmation aussi formelle, de supposer que l'existence de ces dauphins reposerait sur une méprise et que la partie supérieure du chapiteau aurait pu porter simplement, comme dans le bas-relief du Louvre, deux ornements en forme de cornes.

2. Ibid., p. 68, 82, 495.

3. *Monumenti scelti Borghesiani,* p. 186, note 5. Il ne sera sans doute pas inutile de donner quelques éclaircissements bibliographiques sur les divers recueils consacrés par Visconti aux collections de la Villa Borghèse. Clarac, dans l'introduction de son *Musée de Sculpture,* s'exprime en ces termes : « Un choix des plus belles statues de la collection Borghèse fut publié grand in-folio, avec des planches d'une grande beauté, en 1796, par Visconti ; mais nos bibliothèques publiques de Paris ne possèdent pas cet ouvrage, et je n'ai pu me le procurer ni même le voir. L'in-octavo publié en deux volumes à Milan avec des planches au trait sous le nom de *Villa Pinciana* [*Sculture del palazzo della Villa Borghese detta Pinciana*] a été interprété par Lamberti, savant ami de Visconti, qui souvent l'aida de ses conseils. Mais le troisième volume est de Visconti, et contient les monuments de l'antique ville de Gabies, découverte dans les domaines des Borghèse [*Monumenti Gabini della Villa Pinciana*]. » Il y a là une confusion : ce sont les deux volumes des *Sculture della Villa Borghese* avec les explications de Lamberti qui ont été publiés pour la première fois en 1796, à Rome, mais in-8° ; le volume des *Monumenti Gabini,* daté de l'année suivante et également in-8°, en forme le complément naturel. Il n'y a pas eu d'édition in-f° en 1796. Le prince Borghèse qui avait formé le dessein de cette publication luxueuse fit précisément exécuter en 1796 l'édition in-8°, qu'il distribua à ses amis et clients, pour faire connaître sans plus de retard les trésors de sa villa. La gravure des planches in-f° se poursuivait entre temps et Visconti en rédigeait au fur et à mesure le commentaire. Survinrent les événements révolutionnaires, qui forcèrent à suspendre, voire à abandonner la publication. 80 planches, avec les notices y afférant, étaient prêtes. Visconti ayant quitté Rome, ses commentaires par malheur s'égarèrent. Lorsque, la tranquillité rétablie, le projet fut repris, il fallut donc s'adresser de nouveau à lui. Visconti promit de fournir la copie, qu'il possédait, de la partie antérieurement rédigée et de compléter le peu qui manquait. Il en fut empêché par la mort. De là, quand parurent enfin, en 1821, à Rome, en 2 volumes in-f°, les *Monumenti scelti Borghesiani* (réédités en 1837 à Milan, dans le format in-8°, par G. Labus et que nous avons cités

tendrait donc à ce qu'il fût aujourd'hui au British Museum, où toute la collection Townley est entrée; mais M. A. H. Smith a bien voulu m'affirmer qu'il ne s'y trouve pas. Il faut donc supposer ou que Townley s'en soit défait avant de laisser sa collection au British Museum, ou que Visconti ici encore soit coupable de quelque confusion. Il m'a été en tout cas, à mon grand regret, impossible de découvrir ce qu'est devenu le bas-relief, dont l'intérêt se doublerait pour nous de son étroite parenté avec le bas-relief du Louvre.

L'obligeance de M. le Dr W. Altmann me met enfin en mesure de signaler le rapprochement, qu'il a reconnu, avec le bas-relief qui nous occupe, d'un fragment du Musée du Vatican qui ne comprend guère malheureusement que le pied d'une femme marchant à gauche[1], et surtout l'existence d'un bas-relief analogue découvert par M. Altmann lui-même à Urbino et que ce savant fera prochainement connaître.

ÉTIENNE MICHON

d'après cette réédition) l'obligation pour les éditeurs, le chevalier Gio. Gherardo de Rossi, Stefano Piale et Vincenzo Feoli, ou de rédiger de leur mieux quelques commentaires, ou de suppléer les lacunes par les explications de Lamberti empruntées aux *Sculture della Villa Borghese* publiées en 1796. Il est aisé de se rendre compte, en ce qui concerne les Danseuses et les femmes au candélabre, que, précisément, les Danseuses, soigneusement gravées avec la signature « *G. Bonatti fece* » (pl. XXV), sont au nombre des monuments dont les gravures avaient été exécutées pour l'édition in f°, tandis que, au contraire, les femmes au candélabre (pl. XXIV) ne sont reproduites que par le dessin au trait très infidèle des *Sculture* de 1796. Il se pourrait donc, à la rigueur, que Visconti ne fût pas personnellement responsable de toutes les indications données à leur sujet dans les *Monumenti scelti Borghesiani*. Voy. l'avertissement aux lecteurs de l'édition romaine de 1821 de ces *Monumenti* reproduit dans l'édition de Milan, p. XLVI-XLVIII.

1. W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, t. I, Museo Chiaramonti, pl. 50 n° 267. M. Amelung, dans le texte de l'ouvrage (p. 488), rattache à tort le fragment à une réplique des Danseuses Borghèse.

LE ROI AKHOUNATON

(XVIII^e Dynastie)

Buste en pierre calcaire. – Musée du Louvre

E. Leroux Edit

Héliog. Dujardin

LE ROI AKHOUNATON

(XVIII^e Dynastie)

Buste en pierre calcaire. — Musée du Louvre

E Leroux Edit

Hélio. Jardin

E. Leroux. Edit. Chromogr. G. Bataille.

TÊTE ÉGYPTIENNE

(Musée du Cinquantenaire à Bruxelles)

ÉGLISE DE NÉRÉDITSI, PRÈS NOVGOROD

Fresques de l'abside et de la coupole

Héliog. Dujardin

E. Leroux Edit

ÉGLISE DE NÉRÉDITSI, PRÈS NOVGOROD

Fresques de la paroi ouest

E. Leroux. Edit. Héliog. Dujardin

SAINT MATTHIEU (?) ÉCRIVANT SOUS LA DICTÉE DE L'ANGE

Bas-relief en pierre (Musée du Louvre)

Héliog. Dujardin

E. Leroux. Edit.

1. *Le Baiser de Judas (Collection Mège)*

2. *Le Bourreau (Collection Mège)*

3. *Le Christ bafoué (Collection Micheli)*

FRAGMENTS DE RETABLES FRANÇAIS EN IVOIRE

Commencement du XIV^e siècle

E. Leroux Edit

Héliog. Dujardin

3. *Atelier Syrien (XIV^e siècle)*

2. *Atelier de Rey ou Rhagès (Perse, XIII^e siècle)*

1. *Atelier Syro-Egyptien fatimite (XII^e siècle)*

CÉRAMIQUES A LUSTRE D'OR

Musée du Louvre

Hélog. Dujardin.

E. Leroux Edit

Trois miniatures d'un manuscrit de la Bibliothèque d'Aix

LE RETABLE DE BOULBON

Musée du Louvre

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, Paris, 6e.

COLLECTION DE CLERCQ

CATALOGUE MÉTHODIQUE ET RAISONNÉ

ANTIQUITÉS ASSYRIENNES, CYLINDRES, CACHETS, BRIQUES, BRONZES, BAS-RELIEFS

PREMIÈRE SÉRIE

Publiée avec la collaboration de **M. J. MENANT**, de l'Institut.

Tome I. — **Cylindres.** In-folio, carte et 39 planches. . . . . **60** fr.
Tome II. — **Cachets, briques, bronzes, bas reliefs.** In folio, planches. . . . . **60** fr.
Les deux tomes ensemble. . . . . **100** fr.

SECONDE SÉRIE

PUBLIÉE PAR LES SOINS DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

et sous la direction de **MM. DE VOGUÉ, E. BABELON, E. POTTIER**

Format in-4°.

Tome III. **Les Bronzes**, par André de Ridder.
Fasc. I. In-4, avec planches. . . . . **15** fr.
Fasc. II. In-4, avec un portrait et 32 planches. . . . . **25** fr.
Tome IV. **Les Marbres**, les **Vases peints**, les **Ivoires**, par André de Ridder. In-4, 41 planches. . . **40** fr.
Le Catalogue de Clercq comprendra en outre :
Tome V. **Antiquités chypriotes** *(Sous presse)*.
Tome VI. **Terres cuites** et **Verreries** *(En préparation)*.
Tome VII. **Bijoux, Monnaies** et **Pierres gravées.**

ESSAI SUR L'ART ET L'INDUSTRIE

DE L'ESPAGNE PRIMITIVE

Par **Pierre PARIS**, correspondant de l'Institut, professeur à l'Université de Bordeaux.

2 volumes gr. in-8, richement illustrés.. . . . . **32** fr.
Publié sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Piot).

GLOSSAIRE HÉBREU-FRANÇAIS DU XIIIe SIÈCLE

RECUEIL DE MOTS HÉBREUX BIBLIQUES, AVEC TRADUCTION FRANÇAISE DU XIIIe SIÈCLE

Manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds hébreu, n° 302

PUBLIÉ SOUS LES AUSPICES DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

Par **Mayer LAMBERT** et **Louis BRANDIN**

Un volume in-4. . . . . **20** fr.

CHRONIQUE DE MICHEL LE SYRIEN

Texte syriaque et Traduction, par **J.-B. CHABOT**

Tome I en 2 fascicules in-4. . . . . **25** fr.
Tome II en 3 fascicules in-4. . . . . **37** fr. **50**
Tome III. Fasc. 1, in-4 . . . . . **12** fr. **50**

DÉCOUVERTES EN CHALDÉE

Par **M. E. DE SARZEC**, consul de France à Bagdad

Publié par **M. Léon HEUZEY**, de l'Institut.

Livraisons I à III, avec planches en héliogravure. Chaque livraison. . . . . **30** fr.
Livraison IV, fasc. 1 et 2. Chaque . . . . . **15** fr.
Livraison V. Première partie. In-folio, 10 planches. . . . . **20** fr.

TIMGAD

UNE CITÉ AFRICAINE SOUS L'EMPIRE ROMAIN

PAR

M. BŒSWILLWALD, Inspecteur général des monuments historiques.
M. René CAGNAT, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France.
M. Albert BALLU, Archiviste en chef des monuments historiques de l'Algérie.

Publié en 8 livraisons in-4, avec nombreux dessins et planches. L'ouvrage complet en un carton. . . . . **75** fr.

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, Paris, 6e.

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

Fondation Eugène PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE

MM. Georges PERROT et Robert de LASTEYRIE, membres de l'Institut.

Avec le concours de M. Paul JAMOT, secrétaire de la Rédaction.

PUBLICATION DE GRAND LUXE

Tomes I à XIII, accompagnés de nombreuses figures et planches en héliogravure et héliochromie. Chaque volume. **40** fr.

CATALOGUE DES BRONZES ANTIQUES

DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Publié par **Ernest BABELON**, membre de l'Institut,

CONSERVATEUR DU DÉPARTEMENT DES MÉDAILLES ET ANTIQUES

Et **J.-Adrien BLANCHET**, sous-bibliothécaire.

Un beau volume gr. in-8, de 800 pages, illustré de 1 100 dessins. . . . . **40** fr.

CATALOGUE DES CAMÉES

DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Par **Ernest BABELON**, membre de l'Institut.

Un beau vol. gr. in-8 et un Album de 76 planches en un carton. . . . . **40** fr.

CATALOGUE DES VASES PEINTS

DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Par **A. DE RIDDER**

Un beau volume in 4, avec 34 planches et 150 dessins dans le texte. . . . . **60** fr.

LES ARTS A LA COUR DES PAPES

INNOCENT VIII, ALEXANDRE VI, PIE III (1484-1503)

RECUEIL DE DOCUMENTS INÉDITS OU PEU CONNUS

Publiés par **M. Eugène MÜNTZ**, membre de l'Institut.

Gr. in-8, avec 10 planches et 94 gravures . . . . . **15** fr.

ÉTUDE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE

SUR LES ANNEAUX SIGILLAIRES ET AUTRES DES PREMIERS SIÈCLES DU MOYEN AGE

DESCRIPTION DE 315 ANNEAUX

Par **M. DELOCHE**, membre de l'Institut.

Un vol. gr. in-8, avec 315 illustrations. . . . . **20** fr.

INSCRIPTIONES GRAECAE

AD RES ROMANAS PERTINENTES AUCTORITATE ET IMPENSIS ACADEMIAE COLLECTAE ET EDITAE

Tomus I,	fasc. 1. Britannia, Gallia, Hispania, Italia. In-8.	**2** fr. **75**
—	fasc. 2. Italia, Sicilia, Sardinia, Melita. In-8.	**1** fr. **50**
—	fasc. 3. Moesia inferior, Thracia. In-8.	**2** fr. »
—	fasc. 4. Thracia, Sarmatia, Bosporus, Mauretaniæ, Numidia, etc. Gr. in-8.	**2** fr. **50**
—	fasc. 5. Indices. Gr. in-8.	**1** fr. **75**
Tomus III,	fasc. 1. Bithynia, Pontus, Cappadocia, Galatia. In-8.	**3** fr. »
—	fasc. 2. Galatia, Lycia et Pamphylia. In-8.	**3** fr. »
—	fasc. 3. Lycia, Pamphylia, Cilicia, Cyprus. In-8.	**2** fr. »
—	fasc. 4. Syria, Palaestina, Arabia. In-8.	**2** fr. **50**
—	fasc. 5. Supplementum et Indices. Gr. in-8.	**2** fr. »

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME TREIZIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1907

Deuxième Fascicule (N° 26 de la Collection).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

Pages.

I. *Une statuette de la Cyrénaïque et l'Aphrodite anadyomène d'Apelle*, par M. Georges Perrot. 117

II. *La tête d'Éros de la Collection d'Harcourt*, par M. F. de Mély. 137

III. *Tête d'Éros en marbre de la Collection d'Harcourt (appartenant à M^me^ de Bioncourt)*, par M. Max. Collignon. 141

IV. *Une clinique grecque au V^e^ siècle (Vase attique de la collection Peytel)*, par M. E. Pottier.. 149

V. *Une sculpture d'Égine : tête d'Athéna en marbre (Collection de M. le marquis de Vogüé)*, par M. Max. Collignon. 167

VI. *Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs à Thabraca*, par M. Paul Gauckler. . 175

VII. *La Capsella de Brivio (Musée du Louvre)*, par M. Ph. Lauer. 229

VIII. *Deux têtes décoratives du XIII^e^ siècle, appartenant à M. Pol Neveux*, par M. Paul Vitry. 241

PLANCHES

X. Aphrodite Anadyomène, Statuette de marbre trouvée en Cyrénaïque.

XI-XII. Tête d'Éros en marbre appartenant à M^me^ de Bioncourt.

XIII. Une clinique grecque au v^e^ siècle (Vase attique de la collection Peytel).

XIV. (I) Vase de la collection Peytel. (II) Vase du musée de Boston.

XV. Cratère du musée d'Athènes.

XVI-XVII. Tête d'Athéna en marbre (Collection de M. le marquis de Vogüé).

XVIII. Mosaïque tombale de Thabraca : l'Ecclesia Mater (IV^e^ siècle).

XIX. La Capsella de Brivio (Musée du Louvre).

XX. Tête décorative du XIII^e^ siècle, appartenant à M. Pol Neveux.

XXI. Tête décorative du XIII^e^ siècle, appartenant à M. Pol Neveux.

UNE STATUETTE DE LA CYRÉNAÏQUE

ET

L'APHRODITE ANADYOMÈNE D'APELLE

PLANCHE X

« A l'époque hellénistique et, plus tard, à l'époque romaine, c'était une habitude très répandue que d'exposer, dans les maisons privées, des statuettes de marbre, dont les unes ne servaient qu'à décorer les appartements, tandis que les autres étaient l'objet d'hommages religieux. Beaucoup de statuettes de cette espèce sont arrivées jusqu'à nous. Or il n'était pas de divinité qui fût plus souvent figurée à cette fin que la déesse de l'amour, Aphrodite. »

C'est ainsi que commence un mémoire, intitulé *Aphrodite Diadumene und Anadyomene,* dans lequel, en 1901, M. Furtwængler décrivait deux jolies statuettes d'Aphrodite, appartenant à des particuliers, que ceux-ci lui avaient permis de publier[1]. Si nous avons transcrit ces lignes, c'est qu'elles nous dispensent d'insister sur la destination de la charmante figure que veut bien nous autoriser à reproduire son propriétaire, M. le Dr Perrod, de Turin.

1. *Monatsberichte ueber Kunstwissenschaft und Kunsthandel,* herausgegeben von Hugo Helbing, 1901, t. I, p. 177-181, 4 planches et 3 figures dans le texte.

La statuette en question, haute de $0^{m},32$, est faite d'un marbre à gros grains dans lequel on croit reconnaître le marbre de Paros. Elle a été trouvée en Cyrénaïque, au lieu dit *Sélimanié,* près de *Benghazi,* l'ancienne Bérénikè, et acquise, en 1902, par le Dr Jean Perrod, qui exerçait dans cette ville la profession médicale[1]. La conservation du monument est parfaite et le marbre y est partout à fleur de ciseau, même dans les parties de l'image qui étaient le plus exposées aux chocs et aux ruptures, comme les bras qui s'écartent beaucoup du tronc, les mèches de cheveux qui se détachent de la nuque et les mains aux doigts repliés qui serrent ces rouleaux. Aussi est-on surpris de se trouver en présence d'une figure incomplète, d'une demi-figure. Le corps est coupé au-dessous du bassin, à la naissance des cuisses. Cette coupure n'est certainement pas le résultat d'un accident. Il n'y a point eu de brisure. Nous aurons à chercher par quelles hypothèses peut s'expliquer cet état du marbre.

Sur ce que représente cette figure, aucun doute n'est possible. C'est une Aphrodite Anadyomène. Personne n'ignore que l'art grec, dans une de ses œuvres les plus célèbres, s'était attaché à saisir le moment

> Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
> Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
> Et fécondait le monde en tordant ses cheveux.

Cette apparition de la déesse, naissant ainsi à la vie, c'était ce que le peintre Apelle avait fait admirer à la Grèce dans son tableau de l'Aphrodite de Cos que l'empereur Auguste enleva plus tard à cette ville pour le transporter à Rome et l'y consacrer dans le temple qu'il avait dédié à son père César. On ne sut pas l'y conserver; il avait tellement souffert, par l'effet du temps, que, sous Néron, on dut le

1. La statue, m'écrit M. Perrod, a été achetée par lui à un Arabe qui venait de la trouver. L'endroit où il l'avait découverte ne paraissait pas être une nécropole, quoiqu'il y eût, dans le voisinage, quelques tombes. D'après les autres débris antiques qui jonchaient le sol, fragments d'architecture et colonnes de marbre, on aurait pu plutôt croire que c'était là le site d'une riche maison.

remplacer, dans ce sanctuaire, par une copie[1]; mais, avant que ce bel ouvrage ne périt, il avait joui d'une renommée dont témoignent plusieurs épigrammes de l'Anthologie grecque et aussi maintes allusions et mentions éparses chez les auteurs[2]. On se plaisait à raconter que le motif de cette merveilleuse image aurait été fourni à l'artiste par le spectacle que la courtisane Phryné aurait un jour offert à la foule rassemblée sur la plage d'Éleusis, après une célébration des mystères. Avec tout le peuple, il l'aurait vue déposer ses vêtements sur le sable, puis entrer nue dans la mer. Elle aurait bientôt repris terre et se serait aussitôt hâtée de porter ses mains à sa tête, pour presser les masses humides de la longue chevelure qu'elle avait, avant le bain, déliée et laissé tomber sur ses épaules[3].

L'anecdote est suspecte, comme tant d'autres contes d'Athénée et des écrivains de son temps. C'était l'habitude de l'esprit grec, c'était presque un besoin pour lui que de rattacher ainsi toute grande création de la poésie ou de l'art à l'intervention de quelque personne connue, à un incident qui, fournissant une date certaine ou approximative, aidait à classer et à retenir le fait. L'idée de ce thème a pu être suggérée au peintre par quelque fille de l'Attique ou de l'Ionie, qu'il aurait surprise, au sortir de l'eau, debout sur quelque grève déserte, alors qu'elle essuyait ses cheveux d'où ruisselait l'écume et s'apprêtait à les renouer autour de son front; il aurait été frappé de l'élégance du mouvement que donnaient au corps, en cette posture, avec les lignes sinueuses du cou, du torse et des hanches, la courbure et la saillie des bras tous deux pliés et, pour remplir leur office, inégalement relevés.

Il importe d'ailleurs très peu de savoir quel fut le premier modèle de l'Aphrodite Anadyomène. A l'artiste de race, pour être mis sur la voie d'un chef-d'œuvre, il suffit souvent d'une rapide vision, au hasard d'une rencontre. D'un air de tête, d'une attitude naturelle et

1. Pline, H. N. XXXV, 91.
2. Overbeck, *Schriftliche Quellen*, nos 1847-1863.
3. Athénée, XIII, p. 590 F.

charmante, d'un geste expressif que tout autre passant n'aurait même pas remarqués, cet artiste tirera toute une statue, tout un tableau. D'ailleurs, que le maître peintre se soit ou non inspiré de Phryné, comme l'avait fait, un peu plus tôt, le plus grand sculpteur du temps, ce qui est certain, c'est que l'Aphrodite Anadyomène d'Apelle attira autant de visiteurs à Cos que l'Aphrodite pudique de Praxitèle en appelait à Cnide, qu'elle fut aussi vantée et aussi copiée, par l'ébauchoir et par le ciseau comme par le pinceau. Aussitôt qu'il eut été créé par Apelle, ce type devint très vite assez populaire pour que la sculpture, après la peinture, s'en emparât et le reproduisît, plus ou moins librement, avec une complaisance marquée. C'est ce que prouvent, outre notre statuette, quelques rares statues et surtout nombre de figurines en terre cuite, en bronze et en marbre[1].

M. Furtwængler ne nie pas qu'il faille faire remonter au tableau d'Apelle et à son brillant succès l'apparition de ce type dans l'art grec du IV^e^ siècle et le fréquent usage qui en a été fait dans les siècles suivants; mais il suppose un intermédiaire que l'on devrait interposer entre le peintre inventeur du motif et les marbriers, bronziers et *coroplathes* qui l'ont repris et répété à satiété. Il incline à penser qu'un sculpteur, contemporain d'Apelle, Euphranor ou quelque autre artiste de la même école, aurait donné l'exemple de transposer dans le marbre le motif inventé par le peintre, et les nombreuses répliques de ce type que nous possédons procéderaient moins de cette image même que de l'œuvre du statuaire, traduction

1. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. I, p. 331, 334; t. II, p. 340, 341, 342, 343, 344; t. III, p. 104-106. Voir aussi Winter, *Die Typen der figürlichen Terracotten*, t. II, p. 209-213, passim. Il n'y a pas lieu de faire entrer en ligne de compte, dans l'histoire du type créé par Apelle, les nombreuses statuettes de bronze de la collection De Clercq qui représentent Aphrodite nue, les mains occupées à démêler sa chevelure (*Catalogue*, t. III. *Les bronzes*, par A. De Ridder, n^os^ 57-70). Ce sont, avec leur facture sommaire et souvent lourde, des dérivés si lointains du type originel que l'on ne saurait en tirer aucun parti pour éclaircir les questions ici discutées. Ce qui montre combien la tradition s'était altérée dans ces ateliers où l'on coulait par centaines ces figures destinées aux tombes, c'est que, comme l'a très bien vu M. De Ridder, dans plusieurs d'entre elles, Aphrodite est coiffée d'un diadème; or on n'imagine pas Aphrodite naissant de la mer la couronne au front. En réalité, on n'a plus là qu'une déesse qui s'amuse à sa toilette; aussi, dans maintes de ces images, a-t-elle le miroir en main.

magistrale de l'image peinte. Ce qui lui paraît justifier cette conjecture, c'est que, dans quelques statues et dans les plus soignées des statuettes de ce type, notamment dans une des figurines qu'il publie, il croit retrouver quelque chose de la tradition des maîtres péloponésiens, de ceux d'Argos et de Sicyone. C'est d'abord l'ensemble de la pose, qui est celle du *Diadumène* de Polyclète. C'est aussi le parti pris de maintenir les bras dans le même plan que la face antérieure du torse. C'est enfin tout le caractère de la tête. Par son calme et par son air un peu sévère, elle rappellerait les têtes d'Aphrodite du v^e^ siècle et particulièrement la belle tête qui est connue des archéologues sous le nom de Sapho[1].

Nous ne songeons pas à contester la justesse de ces observations, où se marque cette exacte connaissance des divers styles de l'art grec et de leurs nuances les plus fines qui rend intéressantes les hypothèses en apparence les plus risquées de M. Furtwængler. Ceux mêmes qui y contredisent avec le plus de vivacité y trouvent toujours beaucoup à prendre, ne fût-ce que pour soutenir des idées très différentes des siennes. Les images qu'il nous met sous les yeux paraissent confirmer ses jugements et ses vues; mais la statuette cyrénéenne n'en prend que plus d'intérêt. Sans aucun doute, c'est d'un même original, le tableau d'Apelle, que dérivent à la fois les figures étudiées par M. Furtwængler et la statuette de M. Perrod; mais le mode de filiation n'est pas, ne peut pas avoir été le même. Dans le marbre qui provient de Bérénice, nous ne saurions reconnaître les caractères que cet historien de l'art prête à la statue qu'il interpose entre l'illustre peinture et les copies ou réductions postérieures qui font l'objet de son étude.

D'Apelle comme des autres grands peintres de l'antiquité, tout ce que nous savons, c'est ce que nous en apprennent les témoignages

1. Parmi les figurines de terre cuite trouvées à Myrina par MM. Pottier et Reinach, il y en a une, à laquelle est accolé un dauphin, qui, par la longueur du corps, par la manière dont les bras sont placés, tous les deux dans un même plan, et par le caractère de la tête, paraît se rattacher à la série décrite par M. Furtwængler (*Nécropole de Myrina,* t. II, pl. II, 3).

des écrivains grecs et romains, les sujets de ses principaux ouvrages et les jugements que les anciens portaient sur son talent. Le caractère original de son style nous échappe. Cherche-t-on à s'en faire une idée, on est encore plus embarrassé, pour Apelle et pour son contemporain Protogène, que dans le cas où l'on tente la même entreprise pour les artistes célèbres du v^e^ siècle, pour un Polygnote par exemple ou pour un Zeuxis. Alors que ceux-ci produisaient leurs plus belles œuvres, l'industrie du vase peint était, à Athènes, en pleine floraison. Or on a toute raison de croire que les habiles artisans qui, dans les ateliers les mieux achalandés du Céramique, s'employaient à décorer l'argile se sont souvent inspirés des fresques de Polygnote et des tableaux de Zeuxis. Sans doute, dans les images monochromes qu'ils traçaient à l'intérieur et au pourtour des coupes comme sur les flancs des amphores et des hydries, des cratères et des lécythes, ils n'ont rien pu faire passer de la couleur des modèles qu'ils imitaient fibrement ; mais, à ceux-ci, ils ont emprunté des mouvements, des groupes, des scènes tout entières avec leur disposition savamment calculée. C'est d'eux qu'ils ont appris à tracer les lignes qui rendent les inflexions de la forme vivante et qui en font saillir les articulations. Grâce aux renseignements que la peinture céramiste fournit ainsi à qui sait l'interroger avec discrétion et sagacité, nous apprenons tout au moins comment composaient alors ceux que nous appellerions les peintres d'histoire et comment ils dessinaient.

Pour Apelle et les peintres de l'âge hellénistique, cette ressource nous manque. La prospérité de la fabrique athénienne n'a pas survécu aux défaites qui ont marqué la fin de la guerre du Péloponèse. La désastreuse expédition de Sicile avait fermé à ses produits les marchés de l'Occident, ceux tout d'abord de l'île où Athènes avait subi une si profonde humiliation. La bataille d'Ægos Potamos et le siège d'Athènes achevèrent de tuer son industrie et son commerce. Si, plus tard, après le rétablissement de la démocratie, après la victoire de Conon et la création par Callistrate de la seconde ligue maritime,

les ateliers du Céramique se rouvrirent, ils ne reprirent plus jamais leur ancienne activité. On n'y avait plus les mêmes ambitions qu'autrefois. A part les amphores panathénaïques, où le décor est toujours à peu près le même, les potiers attiques, au IVe siècle, ne montent plus guère, sur le plateau de leur tour, que des pièces de petite dimension, pyxis, coupes, surtout lécythes funéraires.

Ce n'était d'ailleurs plus pour Athènes ni pour les sanctuaires de la Grèce que travaillaient les grands peintres de l'âge macédonien. Les potiers attiques contemporains de Cimon et de Périclès vivaient en face des fresques de la Stoa Poikilé, de celles du Théseion et de l'Anakeion. Celles de la Lesché de Delphes ne leur étaient pas moins familières. Quand revenait l'année pythique, toute la Grèce affluait vers la vallée du Pleistos ; mais, sous Alexandre et sous ses successeurs, c'est dans les palais d'Édesse et de Pella, dans les temples de Cos, de Rhodes et de l'Asie Mineure, dans les galeries des Antigonides, des Séleucides et des Lagides que vont prendre place les œuvres des maîtres du pinceau. Or ce n'était ni en Macédoine, ni en Ionie, ni dans les capitales des nouvelles dynasties royales que la peinture céramiste, frappée à Athènes d'une irrémédiable décadence, prolongeait, non sans avoir parfois d'heureuses réussites, sa vie et son effort. C'était dans des régions qui, situées au fond du Pont-Euxin, sur la côte d'Afrique ou au delà de l'Adriatique, étaient fort éloignées de celles où s'étaient allumés les plus brillants foyers de l'art hellénistique. Pas plus à Odessos ou à Panticapée qu'à Cyrène, à Tarente ou à Pæstum, à Rubi ou à Canusium, le céramiste ne voyait naître sous ses yeux, dans la ville même qu'il habitait, les chefs-d'œuvre de la peinture contemporaine ; il n'en recevait pas cette impression directe qui conseille et commande l'imitation. Sur les vases issus des fabriques qui ont pris la suite de la fabrique athénienne, on rencontre maints sujets que l'on sait avoir été traités par quelques-uns des peintres les plus célèbres du temps, Héraclès enfant étouffant les serpents, Iphigénie entraînée à l'autel devant son père qui se voile la face, la mort

d'Hippolyte dont les chevaux sont effrayés par le taureau sauvage, etc., etc.[1]; mais il est fort douteux que les artistes qui ont décoré ces vases aient vu les tableaux de Zeuxis, de Timanthe et d'Antiphilos, que quelque chose du style personnel de ces différents maîtres ait passé dans leurs rapides esquisses. C'était là des thèmes tombés dans le domaine public. Beaucoup plus tard, à Pompéi, on fera encore de ces thèmes un usage courant[2]; on y introduira des variantes qui témoigneront du sans-gêne avec lequel on les met à profit, n'en conservant que la disposition générale, qui était connue par la renommée ou par des croquis que l'on se transmettait dans les ateliers. Il faut renoncer à l'espérance de trouver quelque part des transcriptions tant soit peu fidèles des œuvres les plus marquantes de cette peinture grecque qui est arrivée à son apogée vers le temps d'Alexandre.

Dans ces conditions, c'est une chance inespérée que de rencontrer, parmi les fresques décoratives de l'Italie, un tableau qui, si rien ne semble y être passé de la facture du maître, nous aide pourtant peut-être à répondre, par une conjecture vraisemblable, à des questions que se sont posées tous les critiques qui se sont occupés de l'Anadyomène d'Apelle : comment celui-ci avait-il représenté son Aphrodite? L'avait-il figurée jaillissant du flot ou ayant déjà pris terre, toute nue ou le buste seulement découvert? Il n'est pas une des hypothèses ci-dessus indiquées que l'on n'ait cru pouvoir justifier par quelques mots des textes où est mentionné cet ouvrage. Si cette incertitude subsiste, malgré le nombre et la diversité des mentions, c'est que les écrivains de l'antiquité, quand s'offre à eux l'occasion de parler d'une œuvre d'art qui jouit de quelque réputation, la

1. *Catalogue of the greek and etruscan vases in the British Museum*, t. IV. F, nos 479 (pl. XIII), 159, 279.

2. W. Helbig, *Wandgemælde der vom Vesuv verschuetteten Staedte Campaniens*, nos 1123, 1304, 1305; P. Girard, *La peinture antique*, fig. 114, 125, 126; R. Walters, *History of ancient pottery*, t. I, p. 471. Autant que nous pouvons en juger par les catalogues déjà publiés, il n'y a pas à Pompéi de peinture qui représente la naissance miraculeuse d'Aphrodite, et pourtant cette déesse y est souvent figurée, par exemple rapprochée d'Adonis. Peut-être est-ce le hasard des destructions qui a fait que ce thème ne s'offre point à nous dans le décor des maisons campaniennes.

savent ou la supposent connue du lecteur. Celui-ci, pour avoir la vision de cette œuvre, ferait appel à sa mémoire, évoquerait les souvenirs qu'il aurait gardés de la statue ou du tableau. Aucun auteur ne nous a décrit l'Aphrodite d'Apelle, comme Philostrate l'a fait pour les peintures de sa galerie imaginaire ou réelle.

Le seul fait qui ressorte de tous les témoignages, assez clairement pour que personne n'ait songé à le révoquer en doute, c'est que le mouvement des bras était bien celui qui caractérise notre statuette. Sur tout le reste, on n'est plus d'accord. Apelle, dit Pline, a peint Aphrodite « sortant de la mer[1] ». On est parti de là pour vouloir la reconnaître dans un type que reproduisent de nombreuses statues et statuettes, celui d'une femme qui, le torse nu, poursuit en tordant ses cheveux la toilette qu'elle a commencée avec la draperie nouée autour de ses reins[2]. Ainsi figurée, la déesse est censée avoir pris pied sur la grève.

C'est là l'opinion que Stephani a soutenue dans une de ces dissertations interminables où il vidait ses cartons[3]; mais il a beau citer sans fin textes et monuments, il ne peut faire que le nom sous lequel cette figure est toujours désignée ne répugne à l'interprétation qu'il soutient. Ἀναδύειν, ἀναδύεσθαι, c'est *monter*, c'est s'*élever*. Ἀνάδυσις pourrait se traduire *émersion, ascension*. C'est bien là ce que le poète Démocrite avait en vue, lorsqu'il écrivait ces deux vers par lesquels commence son épigramme :

Κύπρις ὅτε σταλάουσα κόμας ἁλιμύρεος ἄφρου
γυμνὴ πορφυρέου κύματος ἐξανέδυ[4]...

1. Exeuntem e mari. Pline, H. N. XXXV, 91.

2. Furtwængler, *Aphrodite diadumene*, pl. III; S. Reinach, *Répertoire*, t. I, p. 321, 327, 338; t. II, p. 339; t. III, p. 104.

3. *Compte rendu de la commission impériale archéologique pour les années 1870 et 1871*, p. 141-143.

4. *Anthologie de Planude*, IV, 180. Voici la traduction de cette épigramme : « Lorsque Cypris, avec sa chevelure toute ruisselante d'écume amère, s'élança nue hors des flots sombres, ce fut ainsi sans doute qu'elle prit dans ses mains ses longs cheveux à la hauteur de ses belles joues blanches, pour en exprimer l'onde de la mer Égée. Elle ne montrait que son sein, ce sein qu'il est permis

Ἐξανέδυ, ce verbe dans lequel le préfixe ἐξ vient encore renforcer la signification de ἀνα, n'a pu être choisi pour définir l'attitude d'une figure dont les pieds auraient porté sur le sol. L'idée que le poète a certainement voulu suggérer, par l'emploi de ce vocable, c'est celle d'un mouvement ascensionnel, par lequel la figure se dégageait d'un milieu tel que l'élément liquide. C'est ce qu'a très bien senti et très nettement exposé M. Benndorf, dans le court mémoire où, en deux ou trois pages, il réfute la théorie de Stephani[1].

Cette première question, celle du site et de la pose une fois tranchée, la seconde, celle de la nudité complète ou de la demi-nudité, se trouve par là même résolue. L'imagination grecque n'a jamais pu se représenter la déesse apparaissant au jour en costume de bain. Deux autres de ces poètes, pour éclairer par une comparaison le prodige de cette naissance divine, recourent aux termes qui, dans l'usage courant, s'appliquent, quand on parle de la femme, à l'effort et à la victoire de l'accouchement[2]. L'onde salée est pour eux la féconde et mystérieuse matrice hors de laquelle s'élance la blonde Aphrodite. Or c'est nu que l'enfant, s'arrachant aux ombres des flancs maternels, vient tomber aux mains qui l'attendent. C'est nue, elle aussi, qu'est sortie, comme dit Archias, « du sein nourricier de la mer » l'enchanteresse qui, de son premier regard, va charmer les hommes et les dieux.

C'était seulement un peu plus tard, quand la vague docile aurait

de voir. Si vraiment la déesse ressemble à son image, il ne peut y avoir que trouble et confusion dans le cœur d'Arès. »

1. Otto Benndorf, *Bemerkungen zur griechischen Kunstgeschichte* : III. *Anadyomene des Apelles* (*Athenische Mittheilungen*, 1876, p. 50-66).

2. Αὐτὰν ἐκ πόντοιο τιθηνητῆρος Ἀπέλλης
τὰν Κύπριν γυμνὰν εἶδε λοχευόμεναν.

(Archias. *Anthol. Planude*, IV, 179).

Ἄρτι θαλασσείης Παφίη προΰκυψε λοχείης.

(Julien l'Égyptien. *Anthol. Planude*, IV, 181).

De même Léonidas de Tarente (ibidem, 182) :

Τὰν ἐκφυγοῦσαν μητρὸς ἐκ κόλπων ..... Κύπριν.

déposé sur le rivage la déesse radieuse et souriante, que celle-ci pourrait songer à se vêtir. Jusqu'alors, elle n'avait pour parure que la beauté miraculeuse de sa chair en fleur. Quoique le mot γυμνή, qui revient dans plusieurs de ces petits poèmes, vise parfois, dans des cas semblables, une nudité partielle, il convient donc de le prendre ici à la lettre. La nudité de l'Anadyomène était la nudité complète, absolue; mais en faut-il conclure que la figure s'offrît tout entière au regard, pleinement découverte, comme celle de la *Source* d'Ingres? M. Benndorf ne le croit pas. Il incline à penser que la déesse se montrait plongée dans la mer jusqu'à la ceinture. Cette donnée, selon lui, se serait mieux prêtée que l'autre à faire valoir l'art et la maîtrise du peintre. Il y aurait eu un contraste piquant entre les deux moitiés de la figure, entre la partie de ce jeune corps que l'on apercevait exposée à l'air, en pleine lumière, et celle que l'on entrevoyait, que l'on devinait dans la demi-transparence d'un autre élément. L'œil du spectateur aurait pris plaisir à chercher et à saisir, dans la profondeur des eaux claires, les contours de ces formes parfaites qui semblaient vouloir se dérober à sa curiosité.

C'était une entreprise qui pouvait et qui devait tenter l'ambition de l'artiste que de trouver les tons et d'établir les valeurs qui, sans rompre l'unité de l'aspect par des oppositions marquées, permettraient de faire sentir la différence des milieux, d'achever sous la surface du miroir liquide l'image commencée dans l'atmosphère, sous un rayon de soleil; mais, s'il y avait là de réelles difficultés, celles-ci n'étaient pas de nature à décourager un Apelle. Les anciens s'accordent à nous vanter sa science du métier, les finesses de sa technique[1].

D'autre part, il serait facile de montrer que les poètes, dans

1. Voir particulièrement l'anecdote de la visite que fait Apelle à l'atelier de Protogène (Pline, H. N., XXXV, 81) et surtout ce que ce même auteur raconte du vernis qu'Apelle avait inventé et dont il emporta le secret, vernis qui donnait à sa couleur un moelleux et un fondu que l'on ne trouvait pas ailleurs (ibidem, 97).

les scènes qu'ils esquissent, ont souvent eu en vue un motif de ce genre, visages et torses nus réfléchis dans le cristal d'une fontaine, têtes de femme et poitrines nues dressées au-dessus des flots qui baignent le ventre et les jambes de nymphes ou de déesses. Pour se borner ici à un seul exemple, que l'on se rappelle les vers où Catulle décrit les Néréides émerveillées qui escortent dans la mer Égée le navire Argo :

> Illa, atque haud alia, viderunt luce marinas
> Mortales oculis nudato corpore nymphas
> Nutricum tenus extantes e gurgite cano[1].

Ce que, cette fois seulement, dit le poète, avaient pu voir des yeux mortels, c'était ce que le peintre de l'Anadyomène avait fait admirer à toute la Grèce, dans cette image qui, comme les poètes le déclaraient à l'envi, justifiait la sentence rendue sur l'Ida par le berger Paris.

La poésie avait appelé l'attention sur la singularité de ces motifs et sur leur agrément. Le pinceau se chargea de les traduire à sa manière, d'en tirer les effets de couleur qu'ils comportaient. Philostrate décrit un tableau qui représentait Narcisse penché sur la source où il se mire sans se reconnaître et où il s'éprend, à en mourir, de sa propre beauté. Ce tableau comprenait deux figures, copies d'un seul et même modèle, copies qui se distinguaient par la diversité du ton local. « Les deux Narcisses sont semblables », dit le rhéteur ; « ils brillent de la même beauté. La seule différence entre eux, c'est que l'un se détache sur un fond qui est le ciel et que l'autre est vu plongé dans l'eau[2] ».

Philostrate a-t-il décrit des tableaux qu'il avait vraiment sous les yeux ou bien a-t-il imaginé ces tableaux pour y trouver matière à faire valoir son érudition mythologique et les élégances affectées de

1. Catulle, LXIV, 16-18.
2. Philostrate, *Images*, I, 22.

son style[1]? A tout prendre, il importe peu. Parmi tous les sujets que Philostrate passe en revue, il en est peu que nous ne sachions avoir été traités, soit par les peintres de vases, soit par les peintres de fresques. Le rhéteur a pu, au gré de sa fantaisie, rapprocher, pour illustrer un seul et même thème, des traits empruntés à divers ouvrages de peinture; mais, de quelque façon qu'il ait dosé ces mélanges, c'est là, dans ces créations du pinceau des maîtres d'autrefois et des décorateurs contemporains, qu'il a pris tous ces traits. C'est dans quelque tableau qui avait attiré son attention par l'habileté du rendu qu'il a trouvé l'effet de ce Narcisse en partie double, de cette image reflétée qui rivalise de charme avec l'image directe.

Il y a plus: une peinture antique nous offre la donnée même que ce savant suppose avoir été celle du tableau d'Apelle. Dans une pièce, reste d'une ancienne maison, qui a été découverte sur le Cælius au XVII[e] siècle, on a retrouvé deux fresques qui se faisaient pendant. D'un côté, c'est, sur un rocher au bord de la mer, les noces de Dionysos et d'Ariane. De l'autre, c'est une jeune femme nue, au milieu d'une mer tranquille[2]. Ses longs cheveux, dénoués, flottent sur ses épaules. Sa tête, ses bras et sa poitrine sont seuls à l'air; mais on voit très nettement se continuer sous l'eau les lignes du corps, se dessiner le ventre, les cuisses et les jambes. Cette femme est une déesse. Tout l'indique. Le peintre a donné à cette figure des proportions qui dépassent de beaucoup celles de tous les autres personnages du tableau. Au-dessus de sa tête, trois amours, volant à travers l'espace, tiennent suspendue, en guise de dais, une longue écharpe dont les bouts flottent au vent. Sur le rivage, qu'émaillent des touffes de fleurs, sont groupés des enfants qui semblent pousser des acclamations et témoigner par leurs gestes de leur émerveille-

1. La question a bien souvent été discutée; elle est peut-être insoluble. Voir l'ouvrage intitulé: *Philostrate, une galerie antique de soixante-quatre tableaux, introduction, traduction et commentaire,* par A. Bougot, 8°, 1881, Renouard.

2. M. Benndorf a reproduit, en le réduisant d'un tiers, le dessin colorié que Pietro-Sante Bartoli a donné de cette fresque (*Athen. Mitth.*, 1876, pl. 11).

ment. L'ouvrage est des plus médiocres. Dans la pose du personnage principal, il y a une indécision fâcheuse. Les jambes sont allongées par derrière comme dans la nage; mais les bras étendus n'en accompagnent pas le mouvement et le torse se dresse au-dessus de l'eau bien plus haut que ne pourrait jamais le faire celui d'une nageuse. Malgré ces incohérences, on ne saurait guère douter que le peintre ait voulu là représenter la naissance d'Aphrodite et, s'il a compliqué la scène par des accessoires inutiles, si, pour adapter sa figure à la forme oblongue du panneau qu'il avait à remplir, il lui a donné une attitude difficile à justifier, on n'en est pas moins fondé à croire qu'il a pu s'inspirer, dans une certaine mesure, du tableau qui était exposé à Rome même, dans le temple de César. C'est là qu'il aurait pris l'ingénieux artifice de ce corps que la ligne d'eau partage en deux sans interrompre ni troubler l'harmonie de ses contours.

L'indication donnée par cette peinture et les considérations esthétiques ne me paraissent d'ailleurs pas être les seuls motifs que l'on puisse faire valoir à l'appui de cette hypothèse. Je ne sais comment M. Benndorf, lorsqu'il a si bien étudié tous les textes qui se rapportent au tableau d'Apelle, ne s'est pas avisé que l'un d'eux semblait confirmer pleinement sa conjecture.

Στέρνα μόνον φαίνουσα, τὰ καὶ θέμις...

dit Démocrite. « Elle ne montre que sa poitrine, ce qu'il est permis de montrer ». A première vue, on pourrait penser que le poète a ici en vue une figure où le bas du corps serait enveloppé d'une draperie; mais on ne peut se figurer l'Aphrodite naissant au sein des eaux autrement que nue, comme est nu l'enfant qui, du sein maternel, s'élance vers le jour. S'il en est ainsi, l'artiste n'avait qu'un parti à prendre. C'était « l'onde nourricière », pour parler comme Archias, qui se chargerait de tisser le voile léger sous lequel se déroberait à demi la partie du corps de la femme qu'il

ne convient pas d'exposer hardiment découverte aux regards. Le cinquième vers du petit poème de Démocrite n'a de sens que si nous admettons qu'il s'applique à une figure conçue et exécutée dans cette donnée[1].

Pourquoi, à propos de la statuette cyrénéenne, avons-nous tenu à discuter la question que nous avons cru devoir résoudre comme l'a fait M. Benndorf? C'est que cette statuette se présente dans des conditions où l'on pourrait être tenté de chercher une confirmation de l'hypothèse que nous avons adoptée. Elle se termine, au milieu des cuisses, par une section très nette, où le marbre est parfaitement lisse. Aucune trace de tenons, d'un mode quelconque d'attache qui aurait relié le torse à des jambes rapportées.

N'est-il pas permis de supposer que, parmi les sculpteurs qui se sont inspirés du chef-d'œuvre d'Apelle, il s'en serait trouvé qui, pour

1. M. Furtwængler avait commencé par accepter l'hypothèse de M. Benndorf. Dans son article du *Lexique* de Roscher sur *Aphrodite dans l'art,* il y renvoie sans y faire la moindre objection (t. I, 1884-1886, p. 417). En 1901 (*Aphrodite Anadyomene,* etc., p. 180), il a changé d'avis. Il écarte cette conjecture comme « très peu vraisemblable. S'il en eût été ainsi, dit-il, dans les nombreuses mentions que font les anciens de ce tableau, il se trouverait quelque allusion à un trait aussi singulier ». Nous croyons avoir montré que cette allusion se rencontre dans une des épigrammes de l'Anthologie. « On retrouverait d'ailleurs, ajoute-t-il, quelque trace de cette disposition dans l'un ou l'autre des très nombreux monuments qui, par le motif des cheveux que les mains assèchent, se rattachent, par une parenté plus ou moins lointaine, à l'œuvre d'Apelle ». Cette trace, ce n'est point dans les imitations dues à la sculpture qu'il peut être question de la chercher ; pour copier dans le bronze ou le marbre l'Aphrodite d'Apelle, le sculpteur a dû commencer, si l'on peut ainsi parler, par la faire sortir de l'eau. C'était au peintre seul que les ressources de son art permettaient de reproduire le parti qui avait été pris, croyons-nous, par le créateur de l'œuvre ; or voici une fresque où a été traité ce même thème et où se rencontre le mode de présentation que l'on se refuse à admettre. Il y aurait enfin beaucoup à dire sur un dernier argument que M. Furtwængler indique sans y insister. « La peinture, fait-il observer, était, selon toute apparence, chez les anciens, particulièrement pour les figures isolées, bien plus près de la statuaire, en rapports plus étroits avec la statuaire qu'elle ne l'est chez nous. » La remarque est très juste, ce nous semble, pour la peinture archaïque et pour celle même de Polygnote, au v^e^ siècle ; mais, autant que l'on peut en juger quand les monuments originaux ont tous disparu, la peinture, au IV^e^ siècle, avait secoué cette dépendance. Maîtresse des moyens d'expression qui lui sont propres, elle était devenue moins sculpturale et plus *pittoresque*. C'est ce que donnent à penser les descriptions qui nous ont été transmises des œuvres les plus célèbres de la peinture hellénistique. Nous y devinons des artistes qui ne comptent plus seulement, pour traduire leur pensée, sur la pureté de la ligne et sur sa beauté, mais qui demandent à la couleur, aux raccourcis et à la perspective des effets que ne connaît pas et que ne pouvait pas leur suggérer la statuaire.

mieux le rappeler, auraient eu l'idée de ne montrer, eux aussi, que la partie supérieure du corps de l'Anadyomène? Le buste jeune et triomphant se serait dressé au-dessus de la tablette qui le supportait, de même que, dans la peinture, il s'élevait au-dessus de l'azur des eaux. L'imagination aurait suppléé à ce que ne pouvait rendre le marbre. Elle aurait continué et achevé la figure. Le sculpteur aurait, de cette façon, réussi à garder quelque chose de l'effet que le peintre avait voulu obtenir; mais, en raison des exigences de la matière qu'il employait, il aurait été conduit à modifier, dans une certaine mesure, la donnée première. Rien n'eût été plus disgracieux que de couper la figure au milieu du ventre. Pour donner à celle-ci une assiette qui ne risquât pas de choquer l'œil du spectateur, pour le faire jouir de la rondeur des hanches et des flancs, il aurait repoussé plus loin, vers le bas, le voile protecteur; il aurait dégagé le torse tout entier, avec ses amorces[1].

La conjecture est séduisante. Nous n'oserions pourtant pas dire qu'elle s'impose. Il y a une autre explication, plus simple, qui pourrait bien être la vraie. On sait, par les statues féminines retrouvées à l'Acropole et par nombre d'autres monuments, que les sculpteurs grecs usaient sans scrupule de la technique du rapiéçage[2]. A l'époque archaïque, pour fixer les pièces rapportées, on employait d'ordinaire des tenons et le scellement au plomb; mais, plus tard, comme on l'a constaté sur plus d'une statue, les parties rajustées l'étaient souvent sans le secours de ces chevilles. On possédait alors, semble-t-il, dans les ateliers, une colle qui était assez prenante pour assurer l'adhérence durable des surfaces entre lesquelles on l'insérait. La polychromie aidait à dissimuler les sutures[3]. Peut-être n'avons-nous là

1. Sur l'usage que l'art grec a fait des demi-figures, voir O. Benndorf, *Bildniss einer jungen Griecherin* (*Jahreshefte des osterreichischen archæologischen Institutes in Wien*, t. I, p. 1-8 et pl. I). Parmi les exemples qu'il en cite, il y a justement deux figures ainsi coupées qui proviennent de la Cyrénaïque.

2. G. Perrot, *Histoire de l'art*, t. VIII, p. 156-158; Lechat, *Au Musée de l'Acropole d'Athènes*, p. 227-242.

3. Voir les exemples cités par Collignon (*Tête d'athlète trouvée en Égypte et conservée au Musée*

que la moitié d'une statuette, d'une statuette dont la partie inférieure serait perdue.

Que, de propos délibéré, pour se tenir plus près du modèle, le sculpteur ait tronqué sa figure, ou que celle-ci ait été composée de deux pièces dont l'une aujourd'hui nous manquerait, cette statuette diffère à certains égards du marbre de Munich et de celui de Rome. Les formes sont ici plus amples, plus courtes et plus grasses, non sans quelque mollesse. La chair y a des plis que l'on ne retrouve ni dans la statuette de la collection Pringsheim ni dans une statue du Palais Colonna. Le bras gauche est porté bien plus franchement en avant du torse; mais, ce qui fait surtout la différence, c'est le visage. S'il y subsiste encore quelque chose des traditions du v^e^ siècle dans l'ovale très allongé de la face, dans la longueur du nez, dans la grande distance qui sépare la bouche des yeux, l'œil n'a plus du tout le même dessin que dans les têtes modelées par les continuateurs de Polyclète et de Phidias. On n'y trouve pas ici cette précision un peu sèche que lui donnent, dans ces têtes, les arêtes fermes de paupières qui ont toutes deux même importance. Autant que permet d'en juger une exécution qui n'a pas été poussée très loin, on devine ici cette atténuation de la paupière inférieure qui est plus sensible encore dans la tête dite de *Lord Leconfield* que dans les copies de l'Aphrodite cnidienne[1]. La paupière supérieure paraît se fondre avec une arcade sourcilière dont la saillie très marquée baigne d'ombre le globe oculaire, et cette ombre donne au regard que l'on y cherche ce je ne sais quoi d'*aphrodisien*, comme on disait, qui était pour beaucoup dans le charme du chef-d'œuvre de Praxitèle. Enfin la partie de la chevelure qui encadre le front est traitée ici de la même manière que dans les figures où l'on s'accorde à reconnaître l'imitation des types praxitéliens. Ce sont, indiquées d'une façon sommaire, les mêmes ondes légères et souples.

du Louvre, dans le *Recueil de mémoires publié par la Société des Antiquaires de France à l'occasion de son centenaire*, p. 81-86 et pl. IV).

1. G. Perrot, *Praxitèle*, p. 96, fig. 20, 21, 24.

La statuette cyrénéenne se distingue donc, par certains traits, du groupe des Aphrodites Anadyomènes qui ont attiré l'attention de M. Furtwængler. Elle aussi, par l'attitude qui la caractérise, elle se rattache au tableau de Cos; mais, entre elle et ce célèbre original, on ne saurait insérer la statue de maître qui, par l'effet des habitudes de facture personnelles à son auteur, aurait projeté sur toute une série d'imitations postérieures comme un vague reflet du style d'une école dont les chefs avaient disparu avant que la main d'Apelle saisît le pinceau. Ici rien de pareil. C'est la trace d'une autre influence que l'on croit reconnaître, de celle du grand sculpteur qui dut mourir quand Apelle était jeune. Lorsque celui-ci voulut, après Praxitèle, représenter la déesse en qui se personnifiait, pour les Grecs, la beauté de la femme, il ne put pas en offrir des images qui fussent très différentes de celles que ses contemporains s'étaient accoutumés à goûter et à aimer dans les marbres du statuaire à la mode. Ce qui caractérise surtout le talent de Praxitèle, c'est la grâce; une grâce qu'il est plus aisé de sentir que de définir[1]. Or, la grâce, c'était la qualité que, dans le livre qu'il avait écrit sur son art, Apelle se vantait de posséder au suprême degré; il admirait fort les peintres ses émules; mais, pour ce qu'il appelait la χάρις, aucun d'eux, disait-il lui-même, ne pouvait lui disputer la palme[2].

Il y a, dans notre statuette, une recherche très visible de la grâce, recherche qui se trahit et dans l'ensemble de la pose et dans le modelé des chairs et dans l'expression du visage. Cette statuette doit donc être plus voisine du type créé par Apelle et s'y rattacher plus directement que ne le faisaient les figures décrites par M. Furtwængler. Faut-il ici, à l'exemple de ce savant, supposer une statue qui aurait servi d'intermédiaire entre la peinture fameuse et ces figurines qui étaient comme la menue monnaie du chef-d'œuvre? Peut-

1. Perrot, *Praxitèle*, p. 123-124.

2. Pline, H. N. XXXV, 79: præcipua ejus in arte venustas fuit, cum eadem ætate maximi pictores essent. Quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis, deesse illam suam venerem dicebat, quam Græci *charita* vocant, cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem. Quintilien, XII, x, 6: ingenio et gratia, quam in se ipse maxime jactat, Apelles est præstantissimus.

être serait-ce, dans ce cas, une complication inutile. Ce qui, de toute manière, nous paraît certain, c'est que la statuette en question a été exécutée par un de ces sculpteurs qui, sous les successeurs d'Alexandre, étaient comme les disciples lointains de Praxitèle et continuaient à distance les traditions de son atelier.

GEORGES PERROT

LA TÊTE D'ÉROS

DE LA

COLLECTION D'HARCOURT

PLANCHES XI ET XII

M. le baron des Michels, dans ses *Souvenirs de Carrière*[1], raconte qu'en 1872, lors de son séjour à Rome comme secrétaire d'ambassade auprès du Vatican, il eut l'idée, pour occuper ses loisirs, d'exécuter des fouilles dans la campagne romaine. La concession qu'il obtint était située sur la gauche de la Via Appia, en s'éloignant de Rome, à une heure et demie environ de la ville, sur l'emplacement, nous dit-il, de la villa de Quintilius Varus, le Varus des légions. Tout d'abord, il parvint à délimiter une salle rectangulaire de huit mètres environ sur dix, ouverte au Nord et au Sud par de grandes baies : le sol était recouvert d'une magnifique mosaïque à fond blanc, ornée d'un grand sujet central en forme de rosace et entourée de riches ornements. Elle était dans un état de conservation parfait. La décoration de la pièce et l'orientation des ouvertures permettaient d'avancer avec quelque certitude qu'il s'agissait là d'un triclinium d'été. Un tuyau de plomb très oxydé, sortant du centre de la rosace prouvait

1. Paris, Plon, 1901, in-8°.

qu'il existait là certainement un jet d'eau, et d'innombrables fragments de marbre jaune, avec lesquels on put reconstituer une belle vasque, affirmaient qu'il retombait dans un réservoir oblong, en jaune antique, mesurant environ deux mètres dans son axe principal et soutenu par quatre supports de même matière, probablement des griffes de lion.

Pendant trois mois les recherches se prolongèrent, et l'une des galeries du palais Colonna se remplit d'une quantité considérable de fragments de tous genres.

Ici je vais reproduire le texte même du baron des Michels[1] : « Notre pièce capitale fut rencontrée dans un amas de décombres bouleversés et jetés pêle-mêle au travers d'immenses galeries en substruction dont nous avions entrepris de déblayer l'entrée. Un jour que nous n'avions pu nous rendre qu'assez tard à la voie Appia, nous fûmes accueillis, au moment d'arriver au chantier, par un de nos ouvriers, venu à notre rencontre, et dont les signes mystérieux nous surprirent. Cet homme cherchait évidemment à attirer notre attention sans éveiller celle de ses camarades. Nous le suivîmes sans affectation jusqu'à une anfractuosité fort obscure du souterrain, où nous le vîmes retirer avec précaution d'un amoncellement de tessons un marbre très lourd, enveloppé de paille et de chiffons. Nous ne pûmes tout d'abord nous en faire une idée bien exacte. Cependant à la lueur de quelques allumettes, nous reconnûmes qu'il s'agissait d'un objet d'importance, et sans perdre de temps, glissant quelque monnaie dans la main de notre homme, nous l'envoyâmes, sous prétexte d'une commission, le déposer dans notre voiture. Nous suivîmes de près et nous ne fûmes pas longtemps à rentrer. Nous n'avions pas osé déballer notre trésor sur la voie publique. Ce n'est qu'une fois dans notre Musée, bien à l'abri des regards indiscrets et des revendications de l'administration italienne, qu'il nous fut permis de le dépouiller de ses grossières enveloppes, de le considérer à notre aise et de

1. P. 76.

nous extasier à l'envi sur sa beauté. C'était, en effet, une magnifique tête du Cupidon de Praxitèle, [M. Collignon a classé depuis cette statue comme œuvre de Lysippe], exécutée en marbre de Paros et détachée de la statue, par quelque commotion violente sans qu'aucune partie du visage, ni de la chevelure eût subi le moindre dommage[1]. La plus grande partie du marbre gardait même une blancheur aussi immaculée qu'au sortir des mains de l'artiste. Seule, une des faces, avait dû reposer longtemps sur l'argile humide; elle avait pris une patine jaune, de la couleur du terrain qui lui avait servi de lit. En somme, c'était une superbe trouvaille. Le lendemain nous étions tous au Vatican pour revoir le Cupidon qui y fait l'admiration générale. La statue du musée est complète, mais la tête n'en est pas plus intacte[2]. Nous appelâmes quelques archéologues de nos amis, sur la discrétion desquels nous pouvions compter. Ils partagèrent notre admiration et nous engagèrent fort à continuer le dégagement de la galerie. C'était un travail énorme; nous l'entreprîmes néanmoins avec courage; malheureusement nos fouilles furent interrompues sans que nous eussions pu

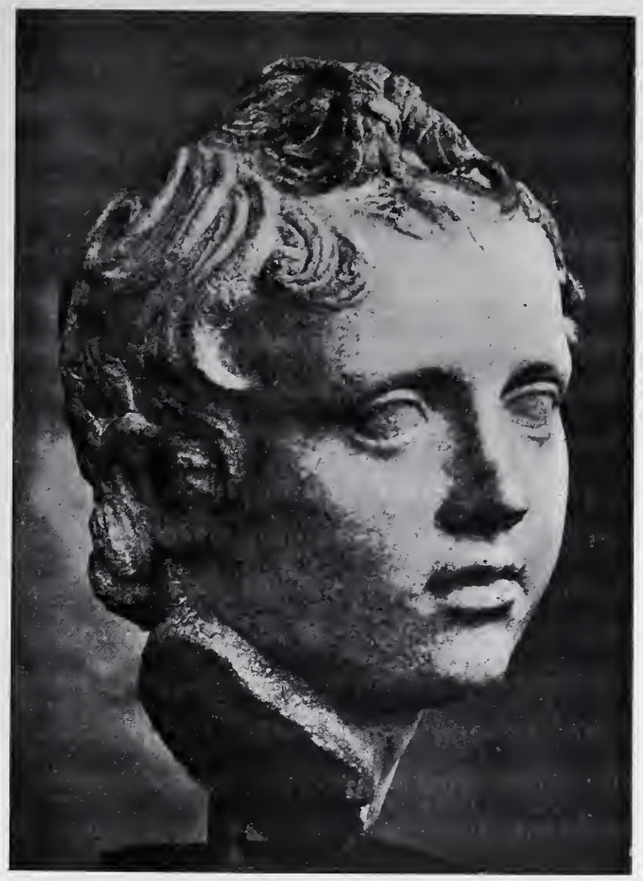


Fig. 1. — Tête d'Éros en marbre appartenant à Mme de Bioncourt.

1. Cependant nous devons faire remarquer que l'aile droite du nez a été cassée et réparée.

2. Le nez également a été refait mais complètement, et diffère beaucoup de celui du Cupidon de la collection d'Harcourt.

retrouver le corps de notre statue. Est-il resté dans les souterrains de la villa Quintilia ? A-t-il été, lors de la dévastation systématique dont nous relevions partout les traces, entraîné loin de la tête ou réduit en morceaux ? C'est ce qu'apprendront ceux qui viendront peut-être reprendre, aux abords de la Voie des tombeaux, les recherches que nous aurions été si heureux de poursuivre plus longtemps....

« Quand le moment arriva de liquider notre Musée, nous nous trouvâmes tous d'accord pour en offrir la pièce principale à la comtesse d'Harcourt, notre aimable ambassadrice, qui la possède encore et la conserve précieusement dans son château de Melz sur Seine. »

Depuis que ces lignes ont été écrites, la comtesse d'Harcourt est décédée au château de Melz ; et l'exquise tête d'Éros que j'ai eu le plaisir de présenter à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans sa séance du 4 mai 1906, a été transportée à Paris chez M. de Bioncourt, son gendre, qui l'a mise dans son salon à la place d'honneur. Comme je m'extasiais dernièrement devant cette figure délicieuse, il a bien voulu faire exécuter pour moi les belles photographies qui sont reproduites ici. C'est ainsi, qu'en adressant à M. de Bioncourt mes plus vifs remerciements, je puis aujourd'hui faire connaître une charmante œuvre d'art, absolument ignorée jusqu'ici, et d'une importance que je crois considérable pour l'histoire de la statuaire grecque.

F. DE MÉLY

TÊTE D'ÉROS EN MARBRE

DE LA

COLLECTION D'HARCOURT

(APPARTENANT A M. DE BIONCOURT)

M. de Mély a bien voulu me laisser le soin de joindre un commentaire archéologique aux pages où il fait l'historique de la trouvaille de cette tête d'Éros. C'est à sa courtoise intervention que je dois d'avoir pu examiner le marbre chez M. de Bioncourt, qui m'en a fort obligeamment facilité l'étude. Je n'ai qu'un détail à ajouter au récit que M. de Mély emprunte aux *Souvenirs de Carrière* de M. le baron des Michels. La tête a été certainement moulée à Rome peu de temps après la découverte. Vers 1874, le secrétaire de l'Académie de France à Rome, M. Bovet, en possédait des moulages ; or, suivant le témoignage de M. le baron des Michels, il aurait pris part aux fouilles dirigées sur la voie Appienne[1]. J'ai vu un de ces moulages dans l'atelier de mon confrère et ami M. Jules Coutan, de l'Académie des Beaux-Arts, qui l'a reçu directement de M. Bovet, au temps où il était pensionnaire de l'Académie de France à la Villa Médicis.

1. *Souvenirs de Carrière*, p. 62-79.

Comme l'a reconnu l'auteur de la trouvaille, la tête appartenait à une réplique d'une statue bien connue, dont les copies ont été multipliées dans l'antiquité, l'*Éros tendant son arc*. En 1898, M. Klein a dressé la liste de ces répliques[1]; il comptait vingt-deux numéros pour les statues, six pour les têtes, sans parler des adaptations libres qui témoignent encore de la popularité de l'original. Les copies du Capitole[2], du Latran[3], du Musée Pio-Clementino au Vatican[4] ont été souvent décrites et commentées. Le Louvre en possède trois, d'inégale valeur et dont la meilleure provient de la collection Campana[5]. Le premier érudit qui ait proposé d'identifier l'original avec une œuvre de Lysippe est Visconti[6]. Après avoir un instant songé à l'Éros de Praxitèle, consacré par Phryné à Thespies, il avait remarqué que l'attitude de l'Éros archer ne concordait point avec la description que fait de l'Éros praxitélien un poète de l'*Anthologie* (*Planud.* IV. 204).

φίλτρα δὲ βάλλω
οὐκέτ' ὀϊστεύων, ἀλλ' ἀτενιζόμενος.

Dès lors, l'Éros en question ne pouvait être que celui de Lysippe signalé par Pausanias dans le même sanctuaire de Thespies (IX, 27, 3). Combattue à plusieurs reprises, notamment par M. Wolters[7], l'opinion de Visconti a retrouvé faveur dans ces derniers temps. M. Furtwaengler n'hésite pas à s'y rallier[8], ainsi que MM. Klein[9], Helbig[10], et Kékulé[11]. Il me sera permis de rappeler que j'y ai sous-

1. Klein, *Praxiteles*, p. 230, note 1.
2. Helbig, *Führer*, I², p. 287.
3. Benndorf-Schoene, *Bildwerke des Lateran. Museums*, n° 224.
4. Amelung, *Die Sculpt. des Vaticanischen Museums*, n° 495.
5. Frœhner, n°s 327, 328, 329.
6. Visconti, *Museo Pio-Clementino*, I, p. 125, notice de la pl. XII.
7. Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1582.
8. Furtwaengler, *Lexikon* de Roscher, I, p. 1362; *Meisterwerke*, p. 645; *Coll. Somzée*, p. 29.
9. Klein, *Praxiteles*, p. 230 et *Geschichte der griech. Kunst*, II, p. 359.
10. Helbig, *Führer*, I², p. 287.
11. Kékulé, *Die griechische Skulptur*, p. 242.

crit de mon côté[1]. Il est vrai que d'autres archéologues, MM. Amelung[2] et Michaelis[3] se montrent plus réservés. Pour M. S. Reinach, l'attribution de l'original à Lysippe n'est qu' « une hypothèse vraisemblable »[4]. Avant d'aborder l'examen de la tête Bioncourt, il n'est pas inutile de résumer brièvement les arguments qu'on peut faire valoir pour démontrer le caractère lysippéen d'une œuvre à coup sûr fort célèbre.

Que l'original fût un bronze, on n'en saurait douter, à voir la hardiesse de la silhouette, et le mouvement des bras portés en avant sans autre soutien que la mince courbe de l'arc. Or, tandis que l'Éros thespien de Praxitèle était en marbre, celui de Lysippe était en bronze : Θεσπιεῦσι δὲ ὕστερον χαλκοῦν εἰργάσατο Ἔρωτα Λύσιππος (Pausanias, IX, 27, 3). Nous ignorons si l'Éros de Lysippe fut transporté à Rome; mais M. Klein remarque avec raison que le texte de Pausanias n'exclut pas cette hypothèse[5]. Le voyageur grec ne dit pas qu'il ait vu l'Éros à Thespies; il se borne à le mentionner, comme il signale celui de Praxitèle dont nous savons l'histoire. Ce dernier avait été apporté à Rome, rendu aux Thespiens par Claude, et repris par Néron. Le fait que l'original était un bronze expliquerait d'ailleurs la multiplicité des copies et leur concordance pour les traits essentiels. M. S. Reinach a montré fort justement que les bronzes pouvaient être facilement moulés et reproduits à profusion dans les ateliers de copistes[6]. Il n'en était pas de même des marbres; aussi l'Éros de Praxitèle nous est-il fort mal connu, car l'identification proposée avec le torse de Centocelle est loin d'être acceptée par tous les archéologues.

Parmi les objections qu'élève M. Wolters contre l'attribution à

1. Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, II, p. 418; *Lysippe*, p. 68.
2. Amelung, *Die Sculpt. des Vatican. Museums*, n° 495.
3. Michaelis, *Handbuch der Kunstgeschichte von A. Springer*, I[e], p. 297.
4. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1900, II, p. 384.
5. Klein, *Praxiteles*, p. 232.
6. S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1902; *Rev. arch.*, 1900, II, p. 386, et 1902, II, p. 13.

Lysippe de l'*Éros tendant son arc*, il en est une qu'il emprunte à la nature du sujet[1]. Il admet, avec Friederichs[2], que l'arc tendu par le jeune dieu n'est pas le sien, mais celui d'Héraclès ; dès lors le motif prend un caractère de sujet de genre qui trahit le goût alexandrin, et semble accuser une date plus récente que la période où Lysippe est en activité. Je ne crois pas cependant que l'argument soit décisif. Si, dans un certain nombre d'adaptations libres, on voit à côté d'Éros la massue du héros et la peau du lion néméen (Klein, nos 23-26), ces accessoires sont des additions des sculpteurs qui ont interprété le motif original. C'est bien son arc, et non celui d'Héraclès, qu'Éros est occupé à tendre. M. Mau a publié une peinture pompéienne représentant Aphrodite et Arès[3] ; or, l'un des personnages est précisément un Éros tendant son arc, qui paraît inspiré par la statue en question. Même réplique libre sur une pierre gravée de Saint-Pétersbourg, qui confirme cette interprétation[4].

Si l'original est de Lysippe, le sculpteur de Sicyone l'aurait conçu comme une sorte d'antithèse du type traité par Praxitèle. D'après le témoignage de l'épigramme citée plus haut, l'Éros praxitélien était au repos, et le trait dominant de sa physionomie était l'expression sournoise et malicieuse du regard. Celui de Lysippe se livre au contraire à un mouvement qui absorbe son attention ; c'est presque une figure du genre athlétique que ce garçonnet dont les bras un peu grêles déploient toute leur vigueur pour faire ployer l'arc et en tendre la corde. Ainsi, par opposition avec la pose tranquille de l'Éros de Praxitèle, Lysippe aurait prêté au sien une de ces attitudes instables, momentanées, que détermine un mouvement de force, et c'est bien là un des traits caractéristiques de sa manière. Ce ne serait pas d'ailleurs la seule fois qu'il aurait repris, pour le modifier à sa façon, un sujet traité par un de ses devanciers

1. Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1582.

2. Friederichs, *Amor mit dem Bogen des Herkules, Berliner Winckelmanns Programm*, 1867.

3. Mau, *Roem. Mittheil.*, 1901, p. 340. Cf. Petersen, *Arch. Anzeiger*, 1902, p. 51 ; Amelung, *Sculpt. des Vatican. Museums*, I, p. 634.

4. Furtwaengler, *Die antiken Gemmen*, pl. 43-60. Cf. pl. 14-9.

illustres, témoin le *Kairos* dont il réalise, après Polyclète, un type tout nouveau, témoin encore la Vénus de Médicis que des travaux récents lui attribuent non sans vraisemblance[1] et qui n'est qu'une variante de la *Cnidienne* de Praxitèle.

M. Helbig relève dans l'*Éros tendant son arc* tous les caractères du style lysippéen, et le rapproche de l'*Apoxyomenos*[2]. Il est vrai que, dans ces derniers temps, celui-ci a paru suspect à M. Percy Gardner, qui propose d'y reconnaître, non point l'œuvre personnelle de Lysippe, mais celle d'un de ses élèves ou même d'un sculpteur du IIIe siècle se rattachant à son école[3]. Ce n'est pas ici le lieu d'ouvrir une discussion sur un sujet qui nous éloignerait singulièrement de notre étude ; mais je continue à croire, pour ma part, que, même après la découverte de l'*Agias* de Delphes, l'*Apoxyomenos* reste un document essentiel pour l'étude du style de Lysippe[4]. Or, si l'on compare à cette statue une bonne réplique de l'Éros, on surprend bien des traits communs : la pose des bras, très détachés du corps, la flexion de la jambe droite, la compression de la poitrine par le mouvement du bras gauche, et surtout une tendance marquée au naturalisme dans le rendu des chairs. Ainsi, à nous en tenir aux conclusions qu'on peut tirer de l'étude de l'ensemble, nous ne croyons pas que le style de l'Éros soit en désaccord avec ce que nous savons de la manière de Lysippe. Il nous reste à examiner les caractères de la tête d'après la réplique nouvelle de la collection d'Harcourt.

La tête est intacte, sauf l'extrémité du nez qui a été refaite ; encore la restauration se limite-t-elle à une faible partie. Les narines n'ont point été atteintes par la cassure, et rien n'altère le dessin de la ligne qui relie le nez à la lèvre supérieure. La matière est un beau marbre

1. S. Reinach, *Têtes antiques*, p. 146. Mahler, *Rev. arch.*, 1903, II, p. 33. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1905, p. 943.

2. Helbig, *Führer*, I², p. 287.

3. Percy Gardner, *Journal of Hellenic Studies*, XXV, 1905, p. 234-259.

4. Collignon, *Lysippe*, p. 32. Je partage, à cet égard, l'opinion de M. Loewy (*Roem. Mittheil.*, 1901, p. 392), et de M. S. Reinach (*Revue arch.*, 1900, II, p. 385).

de Paros à grain large. Pour apprécier la valeur d'art de cette réplique, on peut prendre comme terme de comparaison, parmi les copies de la tête déjà connues, celles qui offrent un bon état de conservation, et se recommandent par la qualité du travail; ainsi la tête du British Museum, de la collection Castellani (*Catalogue*, III, n° 1680, pl. VI), celle de la statue Townley, du même musée (*Catalogue*, n° 1673), celle de la statue Campana, du Louvre (Froehner, n° 327; D'Escamps, pl. 10). Or, sous quelque aspect que l'on considère la tête de la collection d'Harcourt, on reste frappé de la souplesse et du charme du modelé, qui écartent de prime abord l'idée d'une simple copie d'atelier d'époque romaine. Il y a là, dans le plan des joues, dans le dessin de la bouche, des finesses qui font honneur à l'habileté du sculpteur. Ce qui paraît très heureusement rendu, c'est la légère déviation de la bouche dont le coin droit est un peu abaissé, dissymétrie justifiée sans doute par la nécessité de mettre les lignes du visage d'accord avec celles de l'ensemble, si bien que, dans l'œil droit, les lignes des paupières suivent le même mouvement. Nul doute que le copiste n'ait ici respecté le style de l'original. Le travail des yeux est excellent. Sans être amorties comme dans les têtes praxitéliennes, les paupières inférieures n'ont cependant pas la sécheresse de contour qu'on observe dans plusieurs répliques, par exemple dans la tête Castellani du British Museum. Grâce à un modelé très nuancé, la direction du regard tourné vers la gauche est clairement indiquée. A voir l'exécution très caressée des chairs, on se rend compte que le sculpteur, en praticien familiarisé avec le travail du marbre, a cherché un contraste en l'opposant au faire plus libre de la chevelure.

Pour la forme de la coiffure, la tête appartenant à M. de Bioncourt concorde exactement avec les autres répliques. L'élément le plus caractéristique est la petite tresse qui, s'amorçant au-dessus du front et ramenée en arrière, se perd dans les cheveux sur le sommet du crâne. Il est à peine besoin de rappeler qu'elle figure fréquemment dans la coiffure des Éros aux formes de *putti* chers à l'art

hellénistique et gréco-romain[1]. On aurait cependant tort d'en tirer argument pour abaisser outre mesure la date de l'original d'où dérive la tête qui nous occupe. Ce détail s'observe en effet dans des œuvres de la première moitié du IVe siècle, témoin une tête du fronton occidental de l'Asclépiéion d'Épidaure[2]. D'autre part, M. Arndt a publié une tête d'enfant à la tresse, qu'il attribue au Ve siècle[3]. Au temps de Lysippe, cette forme de coiffure enfantine était donc depuis longtemps en usage. Quant à la chevelure, est-il nécessaire de faire ressortir à quel point elle se rapproche, pour le traitement, de celle de l'*Apoxyomenos*? C'est le même désordre pittoresque des petites mèches qui débordent sur le front, le même mouvement des boucles tordues en virgules ou en volutes, librement massées avec ce souci du réalisme et de la vérité que les critiques anciens reconnaissaient comme un des caractères essentiels de l'art de Lysippe[4]. Qu'ici encore le copiste ait fidèlement respecté l'original, on peut s'en assurer en comparant, boucle pour boucle, la tête de la collection d'Harcourt avec les autres répliques. Pourtant, il semble s'être préoccupé de rendre l'effet plutôt que le détail, et de donner des valeurs très franches aux jeux d'ombres et de lumières. Point de maigreur ni de sécheresse dans l'exécution. Le travail est mené avec décision, au bout de l'outil, pour employer un terme d'atelier, et il faut sans doute faire honneur au sculpteur d'avoir eu le sentiment juste de ce qu'on peut appeler l'impressionnisme de Lysippe. En étudiant le rendu de la chevelure dans la statue d'*Agias*, M. Homolle fait remarquer que « ce n'est pas la minutie du détail qui donne cette légèreté ondoyante, mais un procédé plus simple et plus large qui consiste à masser et à mettre à l'effet »[5]. Toutes

1. Ainsi l'Éros trouvé à Délos, *Bull. de corresp. hellén.*, 1906, p. 620. Voir, sur cette forme de coiffure, Stephani, *Compte rendu pour 1867*, p. 42 ; Pottier, *Dictionn. des Antiquités*, art. *Coma*, p. 1358, fig. 1810.

2. Lechat et Defrasse, *Epidaure*, p. 67, fragment 5.

3. Arndt, *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, pl. 64. Cf. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 679.

4. Cf. S. Reinach, *Têtes antiques*, pl. 214-215.

5. Homolle, *Bull. de corresp. hellén.*, 1899, p. 474.

proportions gardées, il y a ici un procédé analogue, et l'auteur de cette nouvelle copie a fait dans une certaine mesure œuvre d'artiste.

En résumé, la tête trouvée sur la Voie Appienne nous paraît être sortie d'un atelier grec. Elle doit désormais figurer en bonne place dans la liste des répliques de l'*Éros tendant son arc*. Il en est peu, croyons-nous, qui offrent au même degré ce charme et cette franchise d'exécution, et qui puissent mieux nous aider à prendre une idée exacte de l'original perdu.

MAX. COLLIGNON.

UNE

CLINIQUE GRECQUE AU V^E SIÈCLE

(VASE ATTIQUE DE LA COLLECTION PEYTEL)

PLANCHES XIII-XV

Nous devons la permission de publier ce joli vase à la libéralité d'un ami du Louvre, d'un amateur parisien, M. J. Peytel, dont le goût délicat fait bon accueil à toutes les formes d'art, ancien ou moderne. Nous lui adressons ici nos plus vifs remerciements. Nous exprimons aussi notre gratitude aux savants et aux conservateurs de musées qui nous ont facilité les moyens de grouper autour de ce précieux document d'autres peintures propres à en préciser le sens et la date : en particulier à M. Sidney N. Deane qui nous a généreusement donné les photographies de l'aryballe de Boston (pl. XIV), à M. le D^r C. Lambros, qui nous a transmis de nombreux et utiles renseignements sur le cratère du musée d'Athènes, autrefois placé dans sa collection (pl. XV), à M. Gabriel Leroux, membre de l'École d'Athènes, à qui nous devons une description détaillée du même vase, enfin à M. Staïs, éphore des Antiquités, qui en a autorisé la reproduction.

I

La forme du vase (pl. XIV) est celle du petit flacon à huile ou à parfums appelé *aryballe*, bien connu par de nombreux exemplaires corinthiens, en usage chez les Grecs dès le VII^e^ siècle[1], mais devenu très rare dans la série attique à figures rouges du V^e^.

Hauteur, 0^m^,09 ; largeur max. 0^m^,08 ; circonf. max. autour de la panse, 0,27 ; haut. max. des personnages, 0,054[2]. Terre fine et rougeâtre des produits attiques. On remarquera la structure particulière des deux petites anses, s'appuyant obliquement sur l'épaule du vase et formant un coude à la partie inférieure[3]. Le fond du vase est tout à fait plat et constitue une base solide. Le lustre noir recouvre toute la surface extérieure, sauf le rebord du goulot, la partie supérieure de la tranche des anses et la tranche interne qui correspond à une bande étroite réservée en rouge sur l'épaule. Trois cercles sont réservés en rouge, deux en haut et un en bas de la panse. Sous la base plate une dépression centrale, de forme ronde, où sont tracés deux petits cercles noirs concentriques. Un encroûtement de matière blanche s'est déposé sur le fond, dans l'embouchure, dans l'intérieur du goulot et sur quelques parties des personnages.

Des traits légers d'esquisse préliminaire sont tracés sur l'argile et encore visibles dans toutes les figures[4]. Les yeux sont dessinés correctement de profil. Le style, plein de grâce et de liberté, montre un artiste tout à fait maître d'une technique perfectionnée. Le dessin est exécuté tantôt au pinceau mou qui a donné des parties noires plates, ou, dans les détails des musculatures et des parties pileuses du corps, des tons plus délayés et jamais à la cuisson ; tantôt avec l'instrument spécial qui fait des traits ténus en faible relief[5]. Des retouches rouges, très sobres et souvent

1. Voy. par ex. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, pl. 15, 16, 39, 40, 41.

2. Le format de notre Recueil a obligé à réduire un peu dans la pl. XIII le dessin très soigné de M. S. da Fonseca, qui avait la taille de l'original (0,25 au lieu de 0,275).

3. Comparez la forme des anses, du goulot et de l'embouchure, dans le balsamaire à double tête du Louvre (*Monuments Piot*, t. IX, 1902, pl. XI et XII) et le vase portant le nom de Léagros au musée d'Athènes (*Ephém. Arch.*, 1894, pl. VI ; *Jahreshefte* de Vienne, IX, 1906, p. 322, fig. 76).

4. Notre dessinateur n'a pas pu reproduire ces traits d'esquisse, seulement perceptibles quand on fait jouer la surface à jour frisant. Il a rendu, en hachures fines et parallèles, les musculatures ou les parties pileuses, indiquées sur l'original en noir délayé et jauni ; en hachures quadrillées, les retouches rouges des bandelettes ceignant les cheveux ou des liens formant bracelets.

5. Pour les explications différentes, proposées sur la nature de cet instrument (plume fine d'oi-

atténuées par le temps, sont placées sur les bandelettes des cheveux, les liens en bracelets, les guirlandes de feuillages. Des retouches blanches indiquent les bandes de pansement.

Le vase a été brisé dans l'antiquité, comme l'attestent les traces de l'encroûtement blanc qui apparaît sur quelques-unes des cassures. Certains personnages ont beaucoup souffert, en particulier le jeune médecin assis dont le dos a disparu, et un homme drapé, debout à droite, tenant une fleur, qui est criblé de trous dans la tête, le corps et les jambes. Mais les autres figures, à part quelques cassures sans importance, sont en bon état, et aucun détail essentiel de la scène ne manque. Par les trous ouverts dans la panse, on peut voir l'intérieur du vase et se rendre compte de certains détails de la fabrication : par exemple, on constate que le goulot a été fait au moyen d'un calibre cylindrique qui, perforant l'argile fraîche, a rejeté la pâte en dedans et formé une sorte de petite collerette saillante autour de l'orifice.

Sur l'épaule (pl. XIII) deux Éros volant se font face, tenant chacun des deux mains une guirlande de feuillage, indiquée en rouge mat ; leurs cheveux massés librement ont une teinte jaune, imitant le blond, et sont ceints d'une bandelette exécutée dans le même rouge ; leurs corps sont étendus gracieusement dans une pose de nageurs, avec une jambe un peu plus relevée que l'autre.

Sur la panse se déroule une scène à sept personnages. Un médecin, sous les traits d'un éphèbe, dont le visage jeune porte une barbe très légère, drapé dans un himation, est assis sur une chaise à dossier ; une bandelette rouge serre ses cheveux indiqués en touches noires délayées. Les pieds ramenés sous son siège, il se penche en avant et, saisissant de la main gauche le bras droit d'un homme debout devant lui, il fait avec la main droite le geste de lui enrouler une bande de pansement au-dessus du poignet. La retouche blanche qui indiquait cette bande a disparu, mais, en regardant à la loupe, on la retrouve encore en deux points sur le bras du malade. Dans le champ, au-dessus du médecin, sont suspendus trois petits objets coniques.

seau, soie de porc, pointe rigide), voy. Pottier, *Catalogue des vases du Louvre*, p. 669. J'ai remarqué ici, en plusieurs parties du vase de la collection Peytel, la présence de lignes qui, sous le noir enlevé, apparaissent comme un sillon creusé dans l'argile et qui s'expliquent difficilement dans l'hypothèse d'une plume ou d'une soie flexible.

sans doute des ventouses[1] ; dans tous les trois, la partie inférieure est endommagée par une cassure. Devant le médecin est posé par terre un bassin de métal avec trois pieds en griffes de lion et une petite anse latérale ; c'est un *louter*, destiné à contenir l'eau pour éponger les plaies. La vasque offre en certaines parties une légère teinte brune qui semble être un ton très délayé, destiné à indiquer le métal[2]. Le malade que l'on panse est nu, avec un manteau jeté sur l'épaule et le bras gauche ; le corps posé de face, il s'appuie de la main gauche sur une canne et penche la tête à droite en regardant l'opérateur ; les parties sexuelles paraissent être infibulées. Il a les cheveux massés avec de courtes boucles sur le front, la barbe indiquée en noir délayé qui a tourné au jaune ; à son poignet gauche est suspendu un lien rouge, formant un bracelet lâche ; c'est une sorte d'amulette, de préservatif dont on connaît plusieurs exemples sur les vases peints[3].

De l'autre côté de la bassine et vis-à-vis du médecin, un autre malade est assis sur un escabeau recouvert d'un coussin, le haut du corps nu, la taille et les jambes enveloppées dans un himation, s'appuyant de la main droite sur une haute canne noueuse à bec, l'autre main posée sur ses genoux. Le haut de son bras gauche est lié par une bande de pansement blanche, placée en croix au-dessus du biceps[4] ; à son pied gauche est serré un lien rouge, autre variante du même usage superstitieux[5]. Ses cheveux sont ceints d'une ban-

1. Sur les ventouses antiques, voy. l'édition de Celse, *De re medica*, du Dr Védrènes, 1876, pl. 10, et surtout le travail très complet, Περὶ σικύων καὶ σικυάτεως παρὰ τοῖς ἀρχαίοις, du Dr C. P. I. Lambros (Athènes, 1895) où est rassemblé un grand nombre de documents de ce genre. Une traduction française, revue et augmentée, de ce mémoire est déposée à Paris, aux Archives de l'Académie de Médecine, qui lui a décerné une mention honorable en 1896.

2. Nous n'avons pas pu reproduire cette teinte légère dans notre dessin.

3. Voy. l'article *Périscélis* de M. P. Paris, dans le *Dict. des Antiquités* de M. Saglio, et la dissertation de M. P. Wolters, *Faden und Knoten als Amulett*, dans *Archiv für Religionswissenschaft*, VIII, 1905.

4. Ne pouvant reproduire ici les retouches blanches, nous avons, dans le dessin de la pl. XIII, indiqué par un trait fortement appuyé ces détails de la représentation ; voy. la vue d'ensemble de la pl. XIV.

5. Comparez le lien serré à la cheville droite de Thésée dans la coupe d'Euphronios, au Louvre (Pottier, *Catalogue des vases*, p. 941).

delette rouge et des points placés autour de la tête indiquent sommairement des boucles. La barbe est faite en noir délayé, un peu jaune. Derrière lui et tourné dans le même sens, un homme debout et drapé, les pieds réunis, le corps droit, la main gauche cachée sous le manteau et appuyée sur une canne, tient de l'autre main élevée une fleur rouge (les cheveux et la barbe comme chez les précédents).

En continuant vers la droite, on rencontre le groupe de personnages qui, dans le développement de notre planche XIII, est placé à gauche du médecin. C'est d'abord un homme debout, drapé dans un manteau qui laisse le torse nu; en travers de la poitrine on remarque les restes d'un large bandage blanc ; les parties pileuses du corps sont indiquées par un pointillé pâle qui a tourné au jaune. Le corps de face et penché, une jambe croisée sur l'autre et s'appuyant de la main gauche sur une canne, la main droite sur la hanche, il cause avec un petit serviteur nu, ayant l'aspect difforme d'un nain trapu, les épaules larges, les jambes fortes et courtes, le visage barbu (barbiche pointue et barbe grêle sur les joues), le nez gros et retroussé. L'esclave semble écouter ce qu'on lui dit, la tête un peu penchée à droite, le corps de face, la main droite abaissée ; il tient de la main gauche, sur son épaule, un lièvre presque aussi grand que lui, au pelage tacheté, sans doute un cadeau offert par le client empressé à se mettre en bons termes avec le domestique de la maison (même pointillé pour les parties pileuses de la poitrine et du ventre ; les parties sexuelles sont infibulées). A droite de ce groupe et lui tournant le dos, se trouve un septième et dernier personnage, debout derrière la chaise du médecin ; vu de profil, drapé dans un himation qui laisse nus l'épaule et le flanc droit, le pied gauche un peu soulevé, il s'appuie de la main droite sur une haute canne noueuse ; un bandage blanc est serré autour de sa jambe gauche, un peu au-dessus de la cheville ; ses cheveux de teinte blonde sont ceints d'une bandelette rouge, et au poignet droit est suspendu en bracelet un petit lien rouge.

Les scènes tirées de l'exercice de la médecine chez les Grecs sont

rares. Celle-ci prend place parmi les plus précises et les plus complètes. Au pittoresque de la composition s'ajoute un intérêt scientifique. Cette jolie œuvre d'art est, par surcroît, un document historique de premier ordre. Aussi j'imagine que le vase de la collection Peytel figurera bien des fois dans les manuels et dans les dictionnaires d'antiquités, comme dans les ouvrages sur l'histoire de la médecine. Voici, dans l'ordre chronologique, les monuments déjà connus qu'on peut en rapprocher. Il est bien entendu que je n'énumère ici que les scènes de pansement.

1. — Sthénélos enroule une bande de pansement autour de la main de Diomède. Peinture de vase grec de la collection Hope. Amphore chalcidienne à figures noires du VI^e^ siècle (*Monumenti dell' Inst.*, 1833, pl. 51 ; S. Reinach, *Répertoire des vases*, I, p. 82 ; Saglio, *Dict. des Antiq.*, fig. 1399).

2. — Achille panse le bras de Patrocle blessé par une flèche. Peinture de vase grec au musée de Berlin. Coupe à figures rouges du V^e^ siècle, signée par le potier Sosias (*Monumenti dell' Inst.*, I, pl. 24-25 ; *Antike Denkmaeler des deut. Inst.*, I, pl. 9 et 10 ; S. Reinach, *Répertoire des vases*, I, p. 71 ; Rayet-Collignon, *Céramiq. grecq.*, fig. 74 ; Saglio, fig. 1400).

3. — Téléphos, blessé à la cuisse par la lance d'Achille, vient s'asseoir sur l'autel dans la maison d'Agamemnon et saisit dans ses bras Oreste enfant. Peinture de vase grec au Musée britannique. Péliké à figures rouges, style encore sévère du V^e^ siècle (C. Smith, *Catalogue of the greek and etruse. vases in the British Museum*, III, p. 247, E 382).

4. — Guerriers pansant leurs blessures ; l'un soutient son bras gauche avec sa main droite, un autre enroule une bandelette autour du poignet de son camarade. Peinture de vase grec au musée de Florence. Cratère à figures rouges de l'Italie Méridionale. C'est une imitation du sujet des Argonautes représenté sur la Ciste Ficoroni (F. Behn, *Die Ficoronische Cista*, Leipzig, 1907, p. 26, pl. II, n° 2).

5. — L'ombre de Patrocle assiste à l'égorgement des captifs troyens sur son tombeau : la poitrine du héros est entourée d'une bandelette soutenue par deux espèces de bretelles passées sur ses épaules. Fresque de tombe étrusque à Vulci (Garrucci, *Tavole fotografiche delle pitture volcenti*, pl. 2 ; Noël des Vergers, *L'Étrurie et les Étrusques*, III, pl. 21 ; Martha, *L'Art étrusque*, p. 395, fig. 269).

6. — Machaon panse le pied blessé de Philoctète. Miroir étrusque au musée de Bologne (Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, pl. 394, n° 2 ; Saglio, *Dict.*, fig. 1411).

7. — Guerrier assis, pansé à la jambe par un médecin. Pierre gravée (Saglio, *Dict.*, fig. 1410).

8. — Soldats ou médecins militaires pansant des blessés. Bas-relief de la Colonne Trajane (Frœhner, *Col. Trajane*, pl. 65 ; Saglio, *Dict.*, fig. 4891).

La plupart de ces images, souvent citées pour l'étude de la chirurgie antique, représentent en général le pansement d'hommes blessés sur le champ de bataille, ou même l'ambulance improvisée dans laquelle les héros atteints par les traits de l'ennemi se mettent un moment à l'écart pour se soigner et retourner ensuite au combat. C'est comme une illustration des textes homériques. Nous trouvons ici tout autre chose : une clinique dans une ville, à Athènes, une réunion de malades qui viennent en consultation chez le médecin.

Je ne répéterai pas, à propos de ce vase, tout ce qui a été dit déjà sur la médecine antique. Les livres sont nombreux sur la matière ; il suffira même de lire les résumés qui en ont été faits[1]. J'insisterai seulement sur les particularités de cette représentation nouvelle.

Nous savons, par les auteurs et par les inscriptions, que le plus souvent les cliniques grecques étaient publiques et entretenues par les cités elles-mêmes. Elles mettaient à la disposition des médecins et chirurgiens un ἰατρεῖον avec tout le matériel nécessaire, et, pour subvenir aux frais généraux, pour payer les honoraires des hommes de l'art, la ville établissait un impôt spécial appelé ἰατρικόν[2]. C'est une installation de ce genre que nous avons sous les yeux. Mais à quelle sorte de médication avons-nous affaire ? J'avais d'abord pensé à un examen de fractures et de luxations. De toutes les pra-

1. En particulier dans le *Dict. des Antiquités grecques et romaines* de M. Saglio, article *Chirurgia*, du Dr R. Briau ; article *Medicus*, de M. S. Reinach. On trouvera à la fin de ces articles une copieuse bibliographie des ouvrages relatifs à l'histoire de la médecine antique.

2. Art. cités, *Chirurgia*, p. 1107 ; *Medicus*, p. 1685, 1694.

tiques chirurgicales celles qui avaient trait aux accidents de ce genre étaient, chez les Grecs, les plus usitées et les plus perfectionnées[1], parce que les exercices physiques jouaient dans leur vie un rôle beaucoup plus considérable que chez nous. Hippocrate a exposé avec beaucoup de soin les différents modes de pansement qui conviennent aux membres cassés[2]. Pourtant j'ai tenu à soumettre la question à un spécialiste et je me suis adressé à mon ami le Dr Pozzi, qui à ses qualités de praticien éminent joint la curiosité passionnée d'un collectionneur et d'un fervent amateur des choses antiques. Bien m'en a pris de lui demander une « consultation », si je puis dire, car il m'a, du premier coup, indiqué une solution beaucoup plus vraisemblable.

A son avis, la forme et la place des bandages écartent l'hypothèse de fractures ou de luxations. Les membres seraient soutenus d'une façon tout à fait insuffisante. De plus, un homme, qui aurait le pied cassé, marcherait-il d'une allure aussi aisée? Il s'agit plutôt de malades qui viennent se faire saigner. Nous ne sommes pas chez le chirurgien, mais chez le médecin. La saignée était d'un emploi fréquent dans la thérapeutique ancienne. Sans être pratiquée à tout propos comme au siècle de Louis XIV[3], elle passait pour un moyen sûr de décongestionner les parties malades, de s'assurer de la qualité du sang, de prévenir les accidents graves, etc. Hippocrate, Galien, Celse, tous les grands médecins de l'antiquité la recommandent en certains cas et en font usage. On saignait de préférence au bras,

1. Voy. *Medicus*, p. 1677, 1686 et suiv. : *Chirurgia*, p. 1111.

2. Dans le Κατ' ἰητρεῖον, chap. 7 et suiv. (*Œuvres d'Hippocrate*, trad. Littré, 1841, t. III, p. 291 et suiv.).

3. M. Daremberg calcule que Louis XIV subit de larges saignées trente-huit fois dans sa vie, sans compter les innombrables petits coups de lancette (*La Médecine*, Didier, 1865, p. 201). Les médecins grecs et romains sont plus prudents. Galien dit qu'en saignant sans faire attention aux saisons, on s'expose à perdre ses malades, et il proscrit la saignée dans les pays très chauds ou très froids (*Method. therap. ad Glauc.*, I, 15, édit. Daremberg, p. 730). Celse l'interdit aussi pour les personnes débiles ; il ne l'admet que pour les gens vigoureux (*De re med.*, II, 10, trad. Védrènes, p. 101). Hippocrate pense qu'il est bon pour certains tempéraments de se saigner et de se purger au printemps (*Œuvres*, trad. Littré, IV, p. 575).

ou bien au pied, près de la cheville[1]. C'est bien à ces places que sont posés les bandages dans notre peinture. En outre, les bandes sont étroites et d'aspect léger. En effet, après la saignée et pour mettre la petite plaie à l'abri de l'air et des poussières, il suffisait d'enrouler un peu de toile autour du bras ou du pied, sans faire un pansement sérieux. Celse dit qu'à la suite de la saignée « on bandera le bras, après avoir appliqué dessus une petite compresse trempée dans de l'eau fraîche[2] ». Remarquons que le bassin placé aux pieds du médecin ne serait d'aucune utilité pour soigner des fractures ; en cas de saignée, il faut de l'eau et des éponges pour recevoir le sang et laver la partie entamée.

Reste un point un peu plus embarrassant : pourquoi un des clients porte-t-il une bande en écharpe à travers la poitrine ? M. Pozzi supposerait volontiers que, ce malade ayant eu besoin de ventouses scarifiées sur la poitrine ou dans le dos, il a été nécessaire de placer ainsi la bandelette. Les ventouses suspendues dans le champ rappelleraient précisément ce genre de médication[3]. En somme, tous les menus détails de la représentation trouvent dans cette hypothèse une explication fort plausible.

Un autre petit problème se pose, relatif à la grande jeunesse de l'opérateur. C'est un adolescent ; sa fraîche et attentive physionomie rappelle celle de beaucoup d'éphèbes sur les coupes du Ve siècle. Nous avons noté pourtant qu'un coup très léger du pinceau, trempé dans le noir délayé, a ombré les joues et le bord du menton d'un duvet qui indique une barbe naissante[4]. Malgré cette atténuation, le

1. Voy. Hippocrate, *Œuvres*, trad. Littré, II, p. 273, 413, 459, 499 ; III, p. 125 ; IV, p. 221 ; V, p. 207 (saignées au bras) ; V, p. 127, 207 ; VI, p. 59 ; VIII, p. 173 ; IX, p. 177 (saignées à la cheville ou au jarret). Celse dit qu'il faut saigner au bras, quand tout le corps est malade ; et, quand une partie du corps est lésée, sur cette partie ou la plus voisine, car cette opération n'est pas praticable partout, mais seulement aux tempes, aux bras et aux chevilles (*De re medic.*, II, 10, trad. Védrènes, p. 103). Cf. Galien, *Commentaire au livre d'Hippocrate*, Περὶ χυμῶν, édit. Kühn, t. XVI, p. 134-136.

2. Celse, *De re medica*, II, 10 (trad. Védrènes, p. 105).

3. Voy. le chapitre de Celse sur l'emploi des ventouses, ibid., II, 11, et l'ouvrage cité du Dr Lambros.

4. Comparez la belle et sérieuse figure de l'*Aurige* de Delphes, qui se place à peu près à la même date (Homolle, *Monuments Piot*, t. IV, pl. 15 et 16).

caractère éphébique du médecin est évident, tandis que ses clients sont des personnages d'âge mûr. S'il s'agissait d'accidents arrivés dans la palestre, on attendrait plutôt le contraire : un médecin barbu soignant des éphèbes éclopés[1]. L'explication proposée par le Dr Pozzi rend tout naturel le choix que l'artiste a fait d'hommes arrivés à la pleine maturité : ce sont des bourgeois d'Athènes, des quadragénaires ou quinquagénaires dont la complexion sanguine exige un traitement approprié. L'âge des malades est donc tout à fait normal. Mais n'y a-t-il pas quelque exagération, quelque bizarrerie, à nous montrer près d'eux un docteur de vingt ans à peine ?

On peut d'abord donner de ce fait une raison générale, c'est que l'art grec du Ve siècle a une prédilection marquée pour la beauté jeune ; même les vieillards, et surtout les femmes âgées, ne sont reconnaissables à cette époque qu'à la couleur de leurs cheveux blancs[2]. Il est donc conforme à cette esthétique particulière que le seul personnage valide et bien portant, le héros de la scène, se présente sous l'aspect d'un homme jeune et beau. C'était aussi une façon de varier la scène, d'éviter l'aspect monotone d'une réunion où tous les hommes auraient eu le même type.

Ces raisons esthétiques pourraient suffire, à notre avis. Mais il n'est pas interdit de rechercher s'il n'en est pas de plus positives. On en trouverait dans les textes grecs. « Pour faire l'éducation médicale d'un jeune homme, dit M. S. Reinach, on le plaçait chez un médecin habile auquel il payait une redevance : tel fut le cas de Timarque, qu'Eschine nous montre allant s'installer dans l'officine d'Euthydique, au Pirée, absolument comme un interne des hôpitaux actuels[3]. » Voilà, en effet, une façon d'expliquer la jeunesse de notre

1. Voy., par exemple, le bas-relief du médecin Jason, art. *Medicus*, fig. 4883 ; cf. le cratère d'Athènes que nous publions plus loin, pl. XV.

2. Voy. Pottier, *Étude sur les Lécythes blancs attiques*, p. 125.

3. *Medicus*, p. 1673. Des inscriptions d'Éphèse, récemment découvertes, ont fait connaître l'existence de concours médicaux à l'époque romaine impériale. Ces concours comprenaient différentes épreuves portant sur la chirurgie, les instruments opératoires, les régimes à indiquer, les cas pathologiques à élucider (J. Keil, dans les *Jahreshefte* de Vienne, 1905, p. 128 et suiv.).

opérateur. Mais je ne me dissimule pas qu'elle prête aux objections. Ne serait-ce pas un cas bien particulier pour figurer sur une peinture de vase? Et, de plus, n'attendrait-on pas, auprès du novice, la silhouette du maître penché sur son élève et suivant des yeux les détails du pansement? J'aimerais mieux, pour ma part, invoquer une autre raison, si l'on veut qu'elle soit d'ordre pratique. Les Anciens pensaient que pour être bon médecin, il fallait être jeune, avoir la main sûre et adroite. Celse le dit expressément, et c'est peut-être aussi ce que le peintre grec a voulu exprimer. « Le chirurgien doit être jeune, ou du moins encore près de la jeunesse. Il doit avoir la main ferme et sûre et ne jamais trembler. Il doit être aussi adroit de l'une que de l'autre, avoir la vue claire et perçante, le cœur intrépide. Sa sensibilité sera celle qui ne cherche qu'à guérir le malade confié à ses soins et qui ne se laisse pas émouvoir par des cris. Il ne se hâtera jamais plus que ne l'exigent les circonstances ; il ne coupera pas moins qu'il ne faut, mais il accomplira toute chose comme s'il n'était nullement affecté des plaintes du patient[1]. » Ce tableau si bien tracé n'est-il pas encore vrai aujourd'hui?

A la physionomie éveillée et jeune du médecin s'opposent d'une part les figures plus âgées et plus sérieuses des malades, d'autre part la figure simiesque et tourmentée du nain qui sert d'esclave. C'est une heureuse idée que d'avoir placé dans la clinique d'un médecin un serviteur qui est lui-même un cas pathologique et qui peut lui offrir un sujet d'étude. Nous savions déjà par des monuments et par des textes que certains riches, à Athènes, recherchaient les esclaves difformes, dont la laideur, pensaient-ils, faisait contraste avec leur propre beauté. Pour la même raison, ils choisissaient comme serviteurs des nègres et des négresses, pratique qui n'est d'ailleurs pas étrangère aux mœurs modernes[2]. L'antiquité y ajoutait une idée superstitieuse : on croyait que les objets et les êtres grotesques avaient une

1. *De re medica*, VII, Introd. Voy. *Chirurgia*, p. 1107 ; *Medicus*, p. 1699.
2. Saglio, *Dict. des Antiq.*, articles *Morio*, *Nanus*.

vertu prophylactique et détournaient les mauvaises influences[1]. Le musée de Boston possède une amphore à figures rouges, où l'on voit, derrière un éphèbe drapé qui marche vers la droite, un nain barbu tenant par le collier un gros dogue : la physionomie de ce dernier offre une très grande analogie avec celle de l'esclave de notre médecin[2].

Le vase Peytel complète donc de la façon la plus heureuse les monuments déjà connus qui se rapportent à la médecine grecque. Je ne peux citer qu'un autre vase dont le sujet se rapproche de celui que nous venons d'étudier; et il lui est bien inférieur comme œuvre d'art. C'est un cratère à figures rouges, de style négligé, déjà signalé par le Dr C. Lambros dans son mémoire sur l'emploi des ventouses chez les Anciens[3]. Il se trouve aujourd'hui au musée d'Athènes[4], où M. Gabriel Leroux a bien voulu l'examiner pour moi. C'est d'après ses renseignements que j'en ferai la description. Comme la vignette publiée par M. Lambros n'était qu'un croquis sommaire et ne donnait qu'un des côtés du vase, nous avons cru bon de reproduire ici le cratère sous ses deux faces (pl. XV).

Cratère à figures rouges en forme de cloche. Hauteur du vase, $0^{m},234$; largeur à l'embouchure, $0^{m},251$. Guirlande de laurier autour de l'embouchure. Grecque au bas de la panse ; au-dessous des anses, palmettes d'un style négligé. Dessin au trait noir, d'une exécution rapide et lâchée. Pas de retouches blanches ni rouges. —

A. Scène à quatre personnages. A gauche, un athlète est debout, vu de face ; il a la figure entourée d'un bandage ; il lève le pied droit dont les doigts sont également entourés d'une bandelette et il y porte la main droite. Près de lui, à droite et tournée de son côté, une femme est debout, vue de profil ; elle est drapée et tient de la main gauche une sorte de longue branche de feuillage. De la main droite elle tend un aryballe avec des bandelettes[5] ; derrière elle on distingue un petit terme à tête

1. Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 466 et suiv. Cette croyance semble avoir existé déjà dans l'Égypte préhistorique ; J. Capart, *Les Débuts de l'Art en Égypte*, p. 163, 166, 214.

2. E. Robinson, *Catalogue of greek, etrusc. and rom. vases*, Boston, 1893, p. 156, n° 426, avec vignette.

3. Op. laud., p. 25, fig. 76.

4. *Inv.*, n° 12237.

5. M. Lambros, loc. cit., préfère reconnaître une ventouse dans l'ustensile tenu par cette femme ; M. Leroux ne partage pas cet avis.

d'Hermès barbu auquel elle paraît s'adosser. Plus loin, à droite, un autre athlète, debout et nu, met la main à son épaule droite et présente un aryballe à un troisième athlète nu, qui est assis sur une espèce de rocher ou de banc et qui trempe dans l'aryballe une bandelette, sans doute pour en faire une compresse. — B. Scène à trois personnages. A gauche est debout un homme drapé, barbu, tenant de la main droite une longue branche recourbée[1] qu'il incline au-dessus d'un athlète nu, tourné à gauche et un genou en terre, dont le visage est enveloppé d'un pansement et a une expression souffrante. Plus loin, à droite, un autre athlète nu s'avance vers les précédents, soutenant son bras droit avec la main gauche, comme s'il était cassé. —

Les bandages qui entourent les têtes des blessés sont indiqués avec assez de soin, et il n'y a pas de doute possible sur l'intention du peintre ; la mentonnière est figurée par deux traits noirs laissant un intervalle réservé en clair. Je ne sais si la tache noire placée sur le tibia gauche de l'homme accroupi représente un pansement, ou si c'est une simple goutte de couleur tombée par accident pendant l'exécution du vase.

Il est évident que ces curieuses peintures se rapportent aux blessures reçues par des athlètes dans la palestre ou dans les concours. Mais la guérison paraît être demandée ici à des moyens plutôt miraculeux, comme dans le fameux sanctuaire d'Esculape à Épidaure[2]. J'estime, avec M. Lambros, que la femme figurée au centre du premier tableau doit être la déesse Hygie, ou Iaso, ou quelque autre fille d'Esculape. Le personnage drapé du second tableau ne peut pas être le dieu guérisseur, qui serait reconnaissable à des attributs plus distincts ; on penserait plutôt à Machaon, fils d'Esculape, ou à tel autre héros médecin. La présence de ces personnages mythiques n'est pas en contradiction avec un fait historique connu, qui est la date assez basse où le culte d'Esculape et d'Hygie fut introduit en Attique. C'est seulement en 420 av. J.-C. que le dieu d'Épidaure prit officiellement possession de son temple sur la pente de l'Acropole[3]. Hygie y entra en même temps que lui ; le reste de la famille suivit, ses fils Machaon et Podaleiros, puis ses autres filles, Akéso, Iaso,

1. Je pensais reconnaître une torche dans cet accessoire ; mais M. Leroux m'écrit qu'aucun détail n'indique une flamme à l'extrémité de la hampe.

2. Voy. Defrasse et Lechat, *Épidaure*, avec le récit des guérisons miraculeuses, p. 142 et suiv.; Dr. A. P. Arabantinos, Ἀσκληπιὸς καὶ τὰ Ἀσκληπιεῖα, 1907, p. 79 et suiv.

3. Cf. Lechat, article *Hygieia* du *Dict. des Antiq.* de Saglio, p. 324, 325.

Panakéia. Le cratère du musée d'Athènes n'est certainement pas antérieur à la fin du v^e^ siècle ; il peut être du iv^e^. Par conséquent, la chronologie s'accorde bien avec la composition de la scène. Allons plus loin ; disons qu'elle s'explique par l'importance nouvelle du culte d'Esculape et de ses guérisons miraculeuses. Grâce à l'application d'un simple baume, Hygie fait disparaître la souffrance des blessés. Quant au héros guérisseur, je pense qu'il est représenté étendant son sceptre, ou un rameau, dont le seul attouchement suffit à guérir les éclopés. La pose du personnage accroupi rappelle l'attitude rituelle de ceux qui prenaient part à la cérémonie religieuse du *Dios kodion*, cérémonie expiatoire où l'initié, soumis à la lustration, s'agenouillait sur la peau de la victime étendue à terre [1]. Malheureusement le style du vase est tellement négligé, les accessoires indiqués par des touches si hâtives, qu'il est difficile d'interpréter avec sûreté tous ces détails. Il n'en est pas moins vrai que ce cratère rentre aussi dans la série des plus précieux documents que l'antiquité nous ait légués sur la médecine des Grecs.

II

A quelle époque et à quel groupe de la fabrication attique appartient l'aryballe de la collection Peytel? Nous connaissons quelques vases qui présentent la même structure, fort rare dans la série des vases à figures rouges [2]. Le premier appartient au musée de Boston [3] et porte le nom de l'éphèbe Panaitios, ce qui le classe parmi les vases contemporains de la jeunesse d'Euphronios et de la manière

1. Voy. le *Dict. des Antiq.*, II, p. 265, fig. 2450 ; de Witte, *Descript. des Antiq. de l'Hôtel Lambert*, pl. XXII.

2. Un spécimen *en pierre*, trouvé à Théra, dans la nécropole de Sellada, offre exactement la même forme ; mais il n'a pas d'ouverture, c'est un simulacre de vase (Dragendorff, *Theraeische Graeber*, p. 77, fig. 278).

3. *Annual Report of the Museum*, Boston, 1899, p. 71, n° 46.

archaïque de Douris, entre 510 et 490 avant notre ère[1]. Le sujet représenté est une réunion d'éphèbes drapés, dans la manière adroite, mais sèche, et avec les proportions courtes qu'on remarque chez Chachrylion et d'autres fabricants de cette période. La zone des personnages a déjà été reproduite en vignette dans le livre de M. Klein[2]. Nous donnons ici une double vue de l'original au moyen des photographies obligeamment communiquées par M. Deane, qui permettront de mieux juger du style des personnages et de constater l'étroite ressemblance entre les formes des deux vases[3] (pl. XIV).

Le second aryballe, de même structure, était un des joyaux du musée de Bologne, auquel il a été malheureusement dérobé l'an dernier[4]. Je ne le connais que par la reproduction qu'en a donnée M. Pellegrini[5]. La frise, d'un dessin délicat et fin, représente Hercule et deux de ses compagnons combattant trois Amazones. La comparaison s'impose avec le canthare de Douris, au musée de Bruxelles, décoré du même sujet[6]. Je ne serais pas surpris que le joli aryballe de Bologne fût sorti de cet atelier. La palmette double, qui orne le fond, rappelle beaucoup une marque fréquente sur les produits de Douris.

Le musée de Tarente possède un troisième aryballe à large panse qui appartient à la même série, mais qui n'est pas à figures rouges. Le dessin est au trait noir sur fond clair, sans doute comme dans les lécythes et aryballes du Ve siècle à surface jaunâtre. M. Klein a seulement reproduit le sujet dans une vignette de son ouvrage, sans donner la forme du vase[7]. On y voit un éphèbe drapé

1. Pour les bases sur lesquelles est fondée la chronologie des vases attiques de cette époque, voy. Pottier, *Catal. des vases du Louvre,* p. 708 et suiv.

2. *Griech. Vas. mit Lieblingsinschriften,* p. 110, n° 15, fig. 30.

3. Notons que le fond du vase de Boston est un peu convexe et orné d'une figure d'éphèbe agenouillé; celui de la collection Peytel est complètement plat. Voy. la planche XIV.

4. Lettre du directeur, M. Brizio, aux conservateurs des musées étrangers, en date du 31 août 1906.

5. *Catalogo dei vasi dipinti delle Coellzioni Palagi ed Universitaria,* Bologne, 1900, p. 56, fig. 46-48.

6. Pottier, *Douris,* p. 9; Furtwaengler et Reichhold, *Griech. Vasenmalerei,* pl. 74.

7. *Lieblingsinschriften,* p. 103, fig. 26.

causant avec un homme barbu, tandis qu'un autre homme, assis derrière eux et enveloppé de son manteau, semble absorbé dans ses réflexions ; de l'autre côté, un homme vêtu d'une chlamyde, le pétase rejeté dans le dos, conduit un cheval par la bride. Dans le champ on lit les noms de Diogénès καλός et d'Hippolochos. Ce dernier n'est pas connu, mais le premier figure sur un certain nombre de vases que les uns rattachent à la manière du peintre Douris, les autres à la fabrique dirigée par Brygos[1]. M. Hartwig voudrait y reconnaître les produits d'un fabricant spécial, tantôt influencé par Douris, tantôt par Brygos, et plus rapproché de ce dernier, surtout en ce qui concerne l'aryballe de Tarente[2]. En tout cas, c'est un produit dont la date avoisine beaucoup celle de l'aryballe appartenant à M. Peytel.

Mais la ressemblance est plus grande encore entre notre vase et un quatrième aryballe à figures rouges, du musée de Berlin, où l'on voit représentée une scène homérique, l'Ambassade auprès d'Achille ; tous les héros sont désignés par une inscription : Achille, Ulysse, Ajax, Diomède et Phœnix[3]. On ne connaît pas l'auteur de cette charmante peinture, due évidemment à un contemporain de Brygos[4]. Je serais disposé à croire que les deux poteries, l'aryballe Peytel et l'aryballe de Berlin, sont sortis du même atelier. Malgré quelques différences d'exécution dans les détails, l'esprit de la composition est le même, les raccourcis et les draperies traités dans une manière analogue ; on notera aussi que, de part et d'autre, on a placé sur l'épaule un petit sujet décoratif, ici des Éros, là deux chiens jappant[5].

De ces diverses comparaisons il résulte que nous daterons assez sûrement le vase de la collection Peytel, en le plaçant à l'époque

1. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 381 et note 1.
2. Ibid., p. 385-387.
3. *Arch. Zeitung*, 1881, pl. 8, p. 137 (C. Robert).
4. Furtwaengler, *Vasensamml. im Antiquarium*, n° 2326, p. 625 (dem Brygos verwandt).
5. Le poil des chiens est indiqué en noir délayé jauni, comme le pelage du lièvre sur l'aryballe de la collection Peytel.

qui a vu la fin de la carrière de Douris et la maturité de Brygos, après la seconde guerre Médique, entre 480 et 460 av. J.-C.

Tenterons-nous d'aller plus loin et d'établir un lien entre notre aryballe et l'œuvre signée d'un des grands céramistes contemporains ? Je vois bien, par exemple, entre la célèbre coupe de Douris, l'*Intérieur d'école*, et notre *Clinique grecque* plusieurs points de rapport ; je constate que les groupements de personnages par deux ou par trois[1], que l'art de varier les attitudes[2] y sont analogues. On pourrait faire valoir aussi que l'œil plus correctement dessiné de profil, l'indication des parties pileuses sur le corps nu, l'emploi du noir délayé et jauni, enfin la souplesse du dessin, la recherche du décor familier sont des traits usités, non seulement dans les produits de la dernière manière du peintre Douris, mais encore dans l'atelier du fabricant Hiéron[3]. D'autre part, nous avons rapproché de l'aryballe Peytel des peintures qu'on a été tenté d'attribuer à l'atelier de Brygos, comme l'*Ambassade auprès d'Achille*. Mais ces ressemblances sont-elles de nature à autoriser une identification d'auteur, à justifier le choix d'un nom de fabricant connu ? N'y a-t-il pas là cette communauté de style et d'allure qu'on trouve à toutes les époques entre des peintures contemporaines ? Je préfère, pour ma part, me soustraire aux hardiesses faciles des attributions sans preuves et laisser à ce joli vase les mystères de l'anonymat. Qu'il me suffise d'avoir montré que c'est une très belle œuvre d'art, d'en avoir déterminé l'école et la date.

Avant d'achever, mentionnons encore un sixième aryballe à figures rouges, qui prouve la survivance de cette forme archaïque

1. Voy. Pottier, *Catalogue*, p. 839. Le rythme de l'aryballe Peytel consiste à placer un personnage plus petit ou assis entre deux autres plus grands qui le dominent, ou inversement. Quand on prend le vase en main et qu'on le fait tourner, on a presque toujours sous les yeux un motif *ternaire* : le médecin assis entre deux malades debout, l'homme pansé entre deux personnages assis, le malade assis entre deux hommes debout, l'esclave entre deux clients. Chaque groupe se présente comme une métope à trois personnages. Cf. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs*, p. 121.

2. Voy. Pottier, *Douris*, p. 99.

3. On remarquera aussi, dans l'anatomie des personnages, le dessin tout particulier du *cubitus* très pointu, détail familier aux meilleurs artistes du cycle d'Euphronios.

jusque dans la seconde moitié du v^e^ siècle[1]. On y voit représentée, dans un style libre et gracieux, une femme fuyant devant un cheval qui galope (adaptation de la légende archaïque de Poseidon Hippios poursuivant Déméter Erynis?). La forme du vase s'est un peu modifiée et n'a plus la belle et ferme architecture des précédents ; les flancs sont moins rebondis, les anses plus allongées et plus minces, l'épaule moins plate ; un petit bouton saillant termine le fond et lui retire son assiette solide. C'est comme un rejeton élégant, mais un peu dégénéré, de l'antique famille des aryballes grecs.

E. POTTIER.

1. Il se trouvait, en 1887, chez un collectionneur qui l'avait acquis à Athènes en 1875 ; cf. Emil Müller, *Drei griech. Vasenbilder*, dans *Festgruss der arch. Samml. der Züricher Hochschule*, Zurich, 1887, p. 16, pl. 2, n^os^ 3 et 4.

UNE SCULPTURE D'ÉGINE

TÊTE D'ATHÉNA EN MARBRE

(Collection de M. le marquis de Vogüé)

PLANCHES XVI ET XVII

C'est au mois de février 1865 que furent mises en vente les collections d'objets d'art antiques et modernes du comte de Pourtalès-Gorgier. Le catalogue publié à cette occasion décrit sommairement, sous le n° 94, le morceau de sculpture grecque que reproduisent nos deux planches. « Marbre blanc. Tête de femme, Minerve peut-être, couverte d'un casque, trouvée à Égine[1]. » Cette tête fut acquise par M. le marquis de Vogüé, et depuis lors elle n'a pas quitté le cabinet d'antiquités où elle avait pris place. Je dois à l'obligeance de son possesseur actuel d'abord de la connaître et ensuite de pouvoir la publier ici. Il me sera permis d'exprimer à mon éminent confrère toute ma reconnaissance pour la bonne grâce avec laquelle il m'a ouvert l'accès de sa collection et facilité l'examen d'un monument fort intéressant pour l'histoire de la sculpture éginète.

Il n'est pas aisé de reconstituer l'histoire de ce marbre depuis

1. *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, antiques, du moyen âge et de la Renaissance, qui composent les collections de feu M. le comte de Pourtalès-Gorgier*. Paris, 1865.

le moment de la découverte, dont la date reste inconnue, jusqu'à son entrée dans la galerie Pourtalès. A-t-il été trouvé par quelque fouilleur clandestin à la suite des recherches faites à Égine, en 1811, par Cockerell et ses compagnons ? Est-ce par l'intermédiaire de Fauvel qu'il a passé de Grèce en France ? On l'ignore, comme on ignorait naguère de qui son avant-dernier possesseur avait pu l'acquérir. M. le comte Paul de Pourtalès, qui a bien voulu, sur ma demande, faire des recherches dans ses papiers de famille, n'a en effet trouvé aucun document relatif à cet achat. Les choses en étaient là, lorsque, récemment, M. Seymour de Ricci publia des lettres qui, si elles ne dissipent pas l'obscurité dont reste entourée l'histoire de la découverte, constituent cependant au marbre d'Égine une sorte d'état civil[1].

Une de ces lettres, datée du 13 novembre 1819, est adressée par un collectionneur, le baron Alquier, à L.-J.-J. Dubois, antiquaire et dessinateur, qui fut sous-conservateur des antiques au Musée du Louvre, et chef de la section d'archéologie dans l'expédition de Morée. « Permettez-moi, écrit-il, de profiter de cette occasion pour vous prier de me remettre la notice de M. Quatremère de Quincy sur mon marbre d'Égine[2]. » Dans une autre lettre, écrite également à Dubois, et datée du 3 mars 1821, le baron Alquier parle des objets antiques qu'il a cédés au comte de Pourtalès. Frappé de ce rapprochement, M. Seymour de Ricci se demande si le « marbre d'Égine » n'est pas précisément la tête Pourtalès, et l'hypothèse me paraît en effet très vraisemblable. Je ne crois pas cependant que ce marbre ait fait partie du lot d'objets mentionné dans la seconde lettre, car il ne figure pas dans le catalogue de la collection Pourtalès publié en

1. Seymour de Ricci, *Note sur une tête antique trouvée à Égine*. *Chronique des arts*, 22 décembre 1906, p. 351.

2. M. Seymour de Ricci n'a pas trouvé mention de cette notice dans les recueils bibliographiques qu'il a consultés. J'ai vainement cherché la trace d'une communication sur ce sujet dans les registres manuscrits de l'Académie des Inscriptions. Peut-être la notice en question est-elle restée inédite, et figurait-elle parmi les papiers de Quatremère de Quincy que possédait M. Adolphe Leclère. On sait que ces papiers ont été détruits en partie en 1870. Voir la notice de M. Wallon, *Centenaire de l'élection de Quatremère de Quincy* (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1903, p. 561).

1841 par L.-J.-J. Dubois[1]. Une nouvelle lettre adressée à Dubois, cette fois par le comte de Pourtalès, semble décisive pour nous aider à déterminer le moment où ce dernier a acquis le marbre d'Égine. Datée du 17 décembre 1842, elle a été écrite quelque temps après la publication du catalogue. En voici le passage essentiel. « Je pense, monsieur, comme vous, que la tête de marbre en question est une tête de femme casquée, et je suis charmé que vous y trouviez de la ressemblance avec celle de la Minerve des statues d'Égine. » Il est donc à peu près certain que le comte de Pourtalès a acquis le marbre en 1842. Sa lettre prouve qu'il a consulté Dubois et que l'antiquaire a établi des rapprochements pour le style et la technique entre les marbres de Munich et la tête casquée. Depuis ce moment, celle-ci ne paraît pas avoir éveillé l'attention des archéologues et c'est bien d'un monument inédit que M. le marquis de Vogüé a eu l'obligeance d'autoriser la publication.

La matière est un marbre de Paros qui offre des analogies avec celui des statues de Munich ; les corrosions qui en ont çà et là entamé l'épiderme concourent encore à rappeler, au premier aspect, le souvenir de ces dernières. Par endroits, surtout sur la joue gauche, le marbre est revêtu d'une patine dont la couleur chaude et dorée tranche sur le ton plus clair des parties qui avaient été protégées par des pièces rapportées. Malheureusement, la tête a conservé les anciennes restaurations qui en altèrent et peut-être en modernisent la physionomie. Le nez presque en entier, la bouche sauf les coins, certaines parties des paupières, la pointe du bandeau du casque, ont été refaits en plâtre ; il est à peine besoin d'ajouter que la base actuelle est moderne. Le résultat, c'est que le visage a pris sans aucun doute un caractère plus mou et moins accentué qu'il ne l'avait en réalité[2].

1. J.-J. Dubois, *Description des antiques faisant partie de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier,* Paris, 1841. Il n'en est pas question non plus dans l'ouvrage de Panofka, *Les antiques du Cabinet du comte de Pourtalès-Gorgier,* 1834.

2. Voici les principales dimensions :

Hauteur de la tête depuis le menton. . . . . 0^{m},20

Que l'hypothèse de Dubois soit juste, et que la tête soit bien celle d'une Athéna, cela ne paraît pas douteux. Les oreilles sont en effet percées d'un trou auquel s'attachaient des pendants de métal, et le même détail se retrouve dans la tête de l'Athéna provenant du fronton occidental du temple d'Aphaia à Égine[1].

La déesse porte le casque attique à timbre bas; mais, au lieu de former un simple bandeau partout d'égale hauteur, comme dans les deux têtes d'Athéna des frontons, ou d'entourer complètement le timbre, comme dans une tête d'Athéna de style éginétique appartenant à la collection Barracco[2], la stéphané se relève en pointe au milieu et prend une forme triangulaire. Au-dessus des tempes, elle offre deux trous régulièrement placés qui servaient à fixer soit les garde-joues, soit des ornements de métal. Le cimier était travaillé à part et rapporté, comme l'indiquent deux cavités creusées dans la partie supérieure du timbre. L'une d'elles, de forme rectangulaire, mesure 0,13 centimètres de longueur sur 0,03 centimètres de largeur; l'autre, placée un peu plus bas, est beaucoup plus petite. C'était donc un cimier de marbre, fixé à l'aide d'un double tenon, qui se dressait sur le casque, et l'on peut le restituer sur le modèle de ceux qu'ont livrés les fouilles du temple d'Aphaia à Egine[3]. Il est à remarquer que la saillie bombée du timbre s'arrête tout net sur la nuque, sans qu'on distingue les traces d'une amorce pour un couvre-nuque en marbre formant une pièce rapportée[4]. Pourtant, trois trous prati-

Distance de l'angle interne de l'œil au menton.	$0^{m},10$
Distance de l'angle interne de l'œil au milieu de la bouche. . . .	$0^{m},058$
Distance entre les deux angles internes des yeux.	$0^{m},027$
Hauteur de l'oreille droite.	$0^{m},047$

1. Furtwaengler, *Aegina, das Heiligtum der Aphaia*, pl. 97. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler der gr. roem. Sculptur*, n° 121.

2. Helbig, *Collection Barracco*, pl. XXX. Le bandeau est également circulaire dans l'Athéna du fronton de l'ancien Hékatompédon. Wiegand, *Poros-Architektur der Akropolis zu Athen*, pl. XVI.

3. Ainsi le cimier détaché, *Aegina*, p. 269, fig. 292. Ce détail avait certainement attiré l'attention de Dubois, comme en témoigne un passage de la lettre que lui adressait, en décembre 1842, le comte de Pourtalès : « Il seroit heureux de statuer pour vous la vraisemblance de votre hypothèse, que le casque de celle qui est à Munich a été trouvé avec le casque (lire : cimier) détaché comme à la nôtre ». *Chronique des arts*, art. cité.

4. C'est le cas pour la tête Barracco, Helbig, *Collection Barracco*, pl. XXX.

qués sous les oreilles et sur le revers du cou attestent l'existence d'un couvre-nuque qui était sans doute en bronze[1].

Suivant un procédé familier à la sculpture éginète, et sur lequel M. Furtwaengler a appelé l'attention[2], la chevelure, exécutée soit en marbre, soit en bronze, avait été rajustée après coup. On voit, sur chaque tempe, les deux trous qui avaient servi à fixer ces pièces travaillées à part, et à les assujettir à l'aide de chevilles ou de scellements. C'est là d'ailleurs que le marbre, n'étant pas exposé à l'air libre, offre ce ton plus clair auquel nous avons plus haut fait allusion, et qui tranche sur la coloration de la patine.

Ici encore, les sculptures des frontons nous offrent, pour la technique, des termes de comparaison. Ces trous, indices certains de pièces rapportées, nous les retrouvons sur le front de l'Athéna du fronton oriental et de l'Athéna Barracco, sans parler d'autres têtes trouvées aux abords du temple d'Aphaia[3]. Il y a cependant une différence qu'il importe de noter, car elle fournit une indication chronologique assez précise. Tandis que, dans l'Athéna du fronton oriental, la disposition des trous fait voir que la chevelure débordait sur le front et dépassait le bandeau du casque, comme c'est le cas dans les figures archaïques d'Athéna[4], ici, les boucles de cheveux ne recouvraient que les tempes. A ce point de vue, la tête Pourtalès s'éloigne de l'archaïsme pour se rapprocher des œuvres voisines de 450, comme cette autre Athéna de la collection Barracco où M. Helbig reconnaît un type analogue à celui de l'Athéna Parthénos[5].

Il faut enfin prêter attention à un détail de technique qu'offre

1. Pour les casques partie en marbre et partie en métal, voir *Ægina*, p. 297.

2. Furtwaengler, *Beschreibung der Glyptothek*, p. 87-90, *Ægina*, p. 296 et suivantes. M. Furtwaengler signale l'emploi du plomb, utilisé dans certains cas, comme étant plus facile à travailler que le bronze.

3. Ainsi une tête de guerrier, ne provenant pas d'un fronton, *Ægina*, pl. 75-76.

4. Citons encore comme exemple la tête du Vatican : Bulle et Arndt, *Denkmaeler der griech. roem. Sculptur*, nouvelle série, n° 501. Cf. A. Joubin, *La sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès*, p. 165.

5. Helbig, *Collection Barracco*, pl. 25 et 25ª. S. Reinach, *Têtes antiques*, pl. 90. Comparer aussi la tête de Brescia : Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 125, fig. 23.

l'exécution des yeux. Le bord des paupières est garni d'une petite lame de bronze qui était certainement barbelée, pour imiter la frange des cils. On connaît des exemples de ce procédé appliqué aux statues dont les yeux, faits de pâte vitreuse et d'émail, s'enchâssaient dans une sorte de coque de bronze. La *coré* d'Anténor[1], la tête d'Athéna de la *Galleria geografica* du Vatican[2] nous apprennent qu'il était usité dans la sculpture en marbre au VI^e^ et au V^e^ siècle, et il est à peine besoin de rappeler qu'une tête d'éphèbe en bronze, trouvée sur l'Acropole d'Athènes, offre cette même particularité des cils minutieusement détaillés[3]. Il faut cependant noter qu'ici le globe de l'œil n'était pas travaillé à part. M. de Vogüé a bien voulu, par son examen personnel, confirmer mes observations ; il en résulte que le globe de l'œil est taillé dans le même marbre que la tête, sans qu'on puisse songer à une pièce rapportée et insérée dans une cavité ménagée à cet effet.

A certains égards, Dubois n'avait pas tort d'évoquer, au sujet de la tête Pourtalès, le souvenir des statues éginètes de Munich. Elle offre en effet avec celles-ci comme une lointaine parenté qui m'avait moi-même frappé au premier coup d'œil. Mais cette impression ne résiste pas à un examen attentif, et l'on se rend vite compte de ce qu'elle a de superficiel. Il ne saurait être question de chercher à cette tête d'Athéna une place parmi les statues des frontons, ni même de l'attribuer à une autre Athéna dont on possède des fragments. Cette dernière appartient en effet à un groupe représentant une scène de combat analogue à celle des frontons, mais qui en était distincte ; c'est le groupe que M. Furtwaengler appelle celui « des guerriers hors frontons » (*die Nicht-Giebel-Krieger*) et qui,

1. Μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος, pl. XV. Cf. Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 338, et *La sculpture attique avant Phidias*, p. 245.

2. Bulle et Arndt, *Denkmaeler*, n° 501.

3. De Ridder, *Catalogue des bronzes de l'Acropole d'Athènes*, n° 767, pl. VI. Parmi les bronzes trouvés à Delphes, M. Perdrizet publie une petite lame de bronze dans laquelle est découpée une rangée de cils. *Fouilles de Delphes*. T. V, *Mon. figurés*, p. 43, n° 87, fig. 131. M. Perdrizet cite encore d'autres exemples de cette technique.

suivant lui, aurait été éliminé comme inférieur à ceux des frontons dans le concours ouvert pour la décoration du temple d'Aphaia[1]. Les analogies, croyons-nous, résident uniquement dans la technique. Pour le style, les différences sont manifestes. Tout d'abord la forme du casque, avec la stéphané triangulaire, est certainement plus récente que celle du casque à bandeau étroit porté par Athéna dans les deux frontons. Elle apparaît dans une des métopes d'Olympie[2], dans la tête Barracco qui date des environs de 460[3], et dans un certain nombre de têtes casquées appartenant à la seconde moitié du v^e^ siècle[4]. D'autre part, on chercherait vainement dans les traits du visage des caractères d'archaïsme aussi accusés que dans l'Athéna du fronton oriental, par exemple la saillie énergique du menton, l'indication des pommettes, et le dessin insuffisant de l'oreille. On a souvent remarqué la lenteur avec laquelle le progrès se manifeste sur ce dernier point, et s'il est vrai, comme l'a démontré M. Pottier, que les peintres de vases n'atteignent guère à la correction avant le milieu du v^e^ siècle, l'observation n'est pas moins exacte pour la sculpture[5]. Or, dans la tête appartenant à M. de Vogüé, le dessin de l'oreille, déjà fort juste, ne trahit ni incertitude ni négligence. Ajoutez enfin que l'ovale allongé du visage, le modelé uni des joues, la courbe adoucie du menton, la sveltesse du cou accusent un art beaucoup plus avancé que celui des frontons d'Égine. De tels caractères sont en désaccord complet avec l'hypothèse d'une date voisine de 480.

A voir le travail des yeux, et le soin qu'avait pris l'artiste de détailler les cils, on se rend facilement compte que la tête d'Athéna

1. Furtwaengler, *Ægina*, p. 272-274.

2. Tête d'Athéna dans la métope d'Héraclès nettoyant les étables d'Augias, *Olympia*, III, pl. XLIII, 12, et pl. XLIV, 2.

3. *Collection Barracco*, pl. XXV ; S. Reinach, *Têtes antiques*, pl. 90.

4. Ainsi la tête d'Arès du Louvre (S. Reinach, *Têtes antiques*, pl. 81-82), celle de l'Athéna de Leptis, au Musée impérial ottoman (ibid., pl. 132-133), et celle de l'Athéna du Capitole étudiée par G. Treu, *Denkmaeler der gr. roem. Sculptur*, nouv. série, notice de la pl. 591, fig. 3 et 4.

5. Pottier, *Catalogue des vases peints du Louvre*, p. 859. Cf. E. Loewy, *Die Naturwiedergabe*, p. 31, et la planche où sont reproduites des formes d'oreilles d'après des statues, Hirt-Bulle, *Der schoene Mensch*, pl. 64.

appartenait à une statue isolée, qu'elle ne faisait point partie d'un ensemble décoratif, et que le style reste dès lors le seul indice de la date qu'il convient de lui assigner. Or, si on la compare à l'Athéna du fronton oriental, elle trahit une évolution de style très marquée dans le sens de l'atticisme[1].

Il n'y a rien là qui ne soit conforme à ce que nous savons de l'histoire de l'art éginète. Sans contester à l'école d'Égine une existence personnelle, M. Furtwaengler reconnaît que, pendant le premier quart du v[e] siècle, elle est entraînée dans le même mouvement que l'école attique[2]. A plus forte raison l'atticisme a-t-il dû régner en maître à partir de 456, au temps où l'île d'Égine a perdu son indépendance politique et paie tribut à Athènes. Je verrais volontiers dans la tête qui fait l'objet de cette étude une œuvre exécutée entre les années 460 et 450, sinon plus tard encore. Elle relève d'une école éginète qui atticise, qui s'est laissé absorber par sa puissante voisine, mais qui, au point de vue de la technique, n'a pas oublié ses habitudes traditionnelles.

MAX. COLLIGNON.

1. Pour la forme allongée de l'ovale, et le modelé du menton, elle offre quelque analogie avec une tête d'éphèbe du Musée de l'Acropole que M. Lechat considère comme un peu postérieure à 450. Lechat, *La sculpture attique avant Phidias*, p. 483, fig. 44.

2. Furtwaengler, *Egina*, p. 341.

MOSAÏQUES TOMBALES
D'UNE CHAPELLE DE MARTYRS
A THABRACA

PLANCHE XVIII

Parmi les mosaïques de l'Afrique romaine, celles des cimetières chrétiens de *Thabraca* (aujourd'hui Tabarka, sur la côte tunisienne de Khroumirie) forment un groupe à part, d'une réelle originalité. Elles ont une saveur de terroir tout à fait caractéristique. Ce sont les produits d'un atelier local de création assez tardive, qui naquit au moment où l'art officiel était tombé en pleine décadence, et qui se développa en toute liberté, loin de la capitale, dans une région très particulière, liant ses destinées à celles d'une des cités les plus vivaces de la Numidie proconsulaire.

Le port de *Thabraca* remonte, selon toute apparence, à une haute antiquité. Il porte un nom d'origine indigène, comme tous ceux commençant par les lettres *th*, qui semblent correspondre à l'article berbère[1]. Bien des années avant notre ère, son anse abritée par une île sert déjà d'escale aux navires carthaginois[2]. Les Romains débarquant

1. Cf. Müller, *Numismatique de l'ancienne Afrique*, III, p. 52 et note 5. — P. Gauckler, Le *centenarius* de *Tibubuci*, *Comptes rendus de l'Acad. des inscr.*, 1902, p. 339 et suiv.

2. Ce n'est à vrai dire qu'une hypothèse, sans textes à l'appui. — Cf. S. Gsell, *Etendue de la*

sur le littoral africain, font de cet *emporium* l'un de leurs premiers *oppida*[1]. Il devient municipe au début de l'Empire[2], colonie au plus tard sous le règne d'Antonin[3]. Pendant tout le troisième siècle, alors que tant de florissantes cités africaines déclinent déjà, le port de *Thabraca* continue à s'accroître, bénéficiant des progrès économiques de l'énorme massif de Khroumirie, dont il est, sur la côte, le seul débouché naturel. Cette région de *saltus*[4] montagneux et boisés, coupée de ravins sauvages et de gorges inaccessibles, ce repaire de tribus farouches, que les Carthaginois n'avaient pas même essayé de dompter[5], se montra longtemps réfractaire à la colonisation romaine[6]. L'œuvre de pénétration avança lentement : la mise en valeur du sol ne fut complète qu'à l'époque de Constantin.

A ce moment, s'ouvre pour *Thabraca* une ère de prospérité remarquable. Concentrant dans ses entrepôts les produits des forêts de chênes et d'oliviers, des champs de céréales, des mines et des carrières de son vaste *hinterland*, la commerçante cité expédie à Rome des bois de construction, des marbres précieux pour la décoration de ses édifices, du fer et du plomb pour ses forges, du blé et de l'huile pour ses distributions populaires, des bêtes fauves pour ses spectacles[7]. Elle attire à elle tout un peuple d'armateurs, de banquiers et de traficants, dont elle assure la fortune, et qui, en retour, l'embellissent de leurs palais de parvenus.

domination carthaginoise en Afrique, dans le *Recueil de mémoires et de textes de l'École des lettres d'Alger*, 1905, p. 349 et suiv.

1. *Oppidum civium romanorum* : Pline, V, 3, 22 ; Pomponius Mela, *De situ orbis*, I, 7.

2. Cf. Toutain, *Les cités romaines d'Afrique*, p. 390.

3. Ptolémée, IV, 3, 5 ; *Corpus inscr. latin, Suppl.*, 17333 ; *Itinéraire d'Antonin*, p. 21 : Θάβρακα κολωνία ; Toutain, *Trois inscriptions de Thabraca*, *Mélanges d'archéol. et d'histoire de l'École de Rome*, XI, 1891, p. 85 et suiv.

4. *Umbriferos ubi pandit Thabraca saltus*, Juvénal, X, 194.

5. Le territoire comprenant cinquante villes qu'Appien appelle Τύσκα, et que Masinissa disputait à Carthage (Appien, VIII, 68, 69), doit être identifié avec la région de Thugga, et non, comme le croyait Tissot, avec la Khroumirie. Tissot, *Géographie de la prov. rom. d'Afrique*, I, p. 533 ; II, p. 4, rectifié par Gsell, loc. laud., p. 354 et suiv.

6. Toutain, loc. laud., p. 32-33.

7. *Marmoris numidici ferarumque proventum* : Pline, *Hist. nat.*, V, 2. Pour les productions naturelles de la région de Khroumirie, cf. Tissot, loc. laud., I, p. 254 et suiv., *passim*.

Le triomphe du christianisme, qui se produit à la même époque, favorise aussi l'essor de la cité. Dans cet *emporium* à demi-sémitique que la mer mettait en relations directes avec l'Orient, la religion nouvelle avait trouvé, dès l'origine, l'un de ses meilleurs points d'appui[1]. *Thabraca* avait été l'un des premiers évêchés de l'Afrique[2]; ce fut bientôt l'un des plus riches. A partir du IVe siècle, ce centre religieux augmente rapidement d'importance. Son sol se couvre de basiliques, de chapelles, de monastères renommés[3]. Les édifices consacrés au culte rivalisent de magnificence avec les monuments publics et les habitations privées[4], tandis que les tombeaux des fidèles qui, jadis, se cachaient au fond des hypogées, étalent désormais au grand jour leurs somptueux revêtements.

Sous l'influence de ces diverses causes agissant dans le même sens, la cité se métamorphose en peu d'années. L'humble comptoir devient une ville de luxe, où l'art trouve sa place à côté des affaires; les peintres, les sculpteurs, les ornemanistes attirés par les commandes d'une nombreuse et riche clientèle, s'y installent à demeure et

1. Monceaux, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne,* I, p. 4 et suiv.

2. Dès l'année 255, Victoricus, évêque de *Thabraca,* assiste au concile de Carthage, le troisième de ceux que tint saint Cyprien sur la question du baptême: Morcelli-Toulotte, *Afrique chrétienne, Numidie,* p. 279; Delattre, *Bull. des Antiq. afric.* 1885, III, p. 7 (qui donne pour ce concile la date de 256). Cf. Monceaux, ibid., II, p. 226 et suiv.; Audollent, *Carthage romaine,* p. 493 et suiv.

3. Pour les couvents d'hommes et de femmes de *Thabraca,* cf. Victor Vitensis, *De persecutione vandalica,* I, 10 et suiv., dans Migne, *Patr. lat.*, LVIII, col. 193 à 196. — Sur les ruines chrétiennes de Tabarka, cf. Rebora, *Bull. des Ant. afric.*, II, 1884, p. 127; Toutain, *Fouilles et explorations à Tabarka, Bull. arch. du Comité,* 1892, p. 188, 193 et suiv. et plan XIX; *C. I. L.*, VIII, 17383; Gauckler, *Marche du service des antiquités de Tunisie* en 1898, p. 9. Les plans des basiliques et du baptistère explorés par la Direction des Antiquités ont été dressés par M. Sadoux, et seront publiés dans l'ouvrage que je prépare sur les monuments du culte chrétien en Tunisie.

4. Cf. Toutain, *Fouilles et explorations à Tabarka, Bull. arch. du Comité,* 1892, p. 198. — De ces constructions privées de *Thabraca,* la plus luxueuse que l'on ait signalée jusqu'ici est la villa romaine de la ferme Godmet, justement célèbre par les trois mosaïques demi-circulaires qui ont été retirées de son *trifolium* et transportées au Musée du Bardo. La Blanchère et Gauckler, *Catal. du Musée Alaoui,* p. 13, nº 23 à 27, et pl. III. Ces mosaïques paraissent dater de la première moitié du IVe siècle, et non pas du VIe siècle, comme le suppose M. le général de Beylié, rectifiant dans un *erratum* de son ouvrage sur *L'habitation byzantine* l'indication chronologique exacte que je lui avais fournie par l'entremise du P. Delattre, et qu'il avait inscrite sur le titre des planches hors texte de la page 59 *a* et *b,* exécutées d'après les photographies que j'avais mises à sa disposition: « Villa byzantine: mosaïque du IVe siècle ».

y fondent des ateliers ; et c'est alors que se constitue dans la vieille cité cette brillante école de mosaïstes chrétiens qui dura trois siècles, et dont les produits suffiraient à sauver de l'oubli le nom de *Thabraca*.

Totalement inconnues, il y a vingt-cinq ans à peine, les mosaïques chrétiennes de *Thabraca* se comptent dès maintenant par centaines[1]. Chaque année amène de nouvelles trouvailles, et les dernières en date, celles que M. le capitaine Benet a faites en 1904-1905, sont précisément les plus précieuses. L'importance que ces nouveaux documents offrent pour l'histoire de l'art, m'a décidé à les faire transporter au Musée du Bardo[2], où ils ont trouvé place à côté des séries analogues de même provenance[3], et à compléter ici, en ce qui les concerne, l'intéressant rapport d'ensemble que M. le capitaine Benet a consacré à ses recherches[4].

Les fouilles de cet officier ont eu pour objectif l'exploration méthodique de la nécropole byzantine qui s'étend à l'ouest du village

1. De Rossi, *Bulletno d'archi. crist.*, 1884-85, p. 47, et *La capsella argentea africana*, p. 23. — *Bull. épigr. de la Gaule*, 1883, III, p. 202. — Biar, *Bull. de l'Académie d'Hippone*, t. XIX, p. XXXVI. — Vincent, ibid., XXII, p. 103. — Thédenat, *Bulletin des antiquaires de France*, 1883, p. 241 à 243. — Rebora, *Bull. des ant. afr.*, II, 1884, p. 128 à 130 et pl. VI et VII. — Delattre, ibid., III, 1885, p. 8 à 11, pl. III et IV. — Héron de Villefosse, *Revue de l'Afrique française*, 1887, p. 399 et 400, pl. VI à VIII. — Toutain, loc. laud., *Bull. arch. du Comité*, 1892, p. 193 à 196. — La Blanchère, *Collections du Musée Alaoui*, p. 117 à 120 et pl. VII : *Tombes en mosaïque de Thabraca*, p. 1 à 28, pl. I et II. — La Blanchère et Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui*, p. 16 à 22, nos 39 à 95 et pl. IV. — Gauckler, *Bull. arch. du Comité*, 1901, p. 139 et 141, nos 65 à 69. — Gauckler, *La mosaïque antique*, extr. du *Dictionnaire des Antiquités*, s. v. *Musivum(opus)*, p. 37 à 39 ; — *Rapport sur la marche du service des antiquités de Tunisie en 1902*, p. 29. — Gouvet, *Bull. arch. du Comité*, extrait des procès-verbaux, Février 1903, p. XI et XII: mosaïque tombale d'une femme, dont je lis le nom : GAETVLA, et non, comme on l'a imprimé, CAEIVIA. M. Gouvet, que j'avais prié de vérifier sur la mosaïque ma lecture, a bien voulu me faire savoir qu'elle lui paraissait exacte (lettre du 11 octobre 1906). — H. Leclercq, *Dictionnaire d'arch. chrétienne*, s. v. *Afrique*, col. 715 à 722, fig. 152 à 157. — *C. I. L.*, VIII, 17385 à 17390.

2. Sauf les mosaïques I, XXVII, XXVIII, XXXI, qui ont été mises à la disposition de M. le capitaine Benet, après avoir été montées par l'atelier du Bardo.

3. La Blanchère et Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui*, p. 16 à 22, nos 39 à 95 et pl. IV.

4. Benet, *Les fouilles de Tabarka en 1904. Bull. arch. du Comité*, p. 378 à 394, et plans XXVI et XXVII. Le titre du plan XXVII est erroné. Au lieu de : « étage *inférieur* des tombes » lire : « étage *supérieur* ». La mosaïque décorative, dessinée au milieu de la basilique sur ce second plan, devrait être reportée sur le premier, car elle se trouve au niveau du pavement primitif.

actuel de Tabarka, sur les pentes de la colline du camp[1]. L'importance de ce gisement avait été mise en lumière, dès les premiers temps de la conquête, par la découverte d'une curieuse mosaïque tumulaire, celle de la religieuse *Castula*[2]. Or Victor de Vita nous apprend[3] qu'au temps de Genséric, *Thabraca* possédait deux monastères voisins, l'un d'hommes, l'autre de femmes. L'on pouvait espérer retrouver ce dernier édifice à proximité du cimetière où l'on enterrait les *puellae*. M. le capitaine Benet croit y être parvenu. Sans me ranger à son avis, je dois cependant reconnaître que les trouvailles sur lesquelles cet officier appuie sa thèse lui ont fourni des arguments qui méritent un sérieux examen.

Il a rencontré, en effet, au milieu même de la nécropole, à peu de distance du vieux fort espagnol dit Bordj-Messaoudi[4], les restes d'un sanctuaire chrétien, renfermant plusieurs tombes de religieuses et de vierges. Adossé à la colline suivant l'orientation habituelle, et coupant de sa plate-forme horizontale un terrain en déclivité, l'édifice n'est bien conservé que du côté de l'abside, assise sur le rocher qu'elle entame. La partie antérieure, au contraire, établie sur une terrasse remblayée qui dépassait sensiblement le niveau des pentes adjacentes, a été emportée par les érosions. Mais les fondations, qui subsistent, permettent de restituer tout au moins dans ses grandes lignes le plan des parties manquantes[5].

Le sanctuaire[6], en forme de rectangle, mesurait 40 mètres de

1. Voir les plans de Rebora, *Bull. des Antiq. afric.*, 1884, p. 126, et de Toutain, *Bull. arch., du Comité*, 1892, p. 182 et pl. XIX.

2. Rebora-Duchesne, loc. laud., p. 128 et suiv. et planche VII ; *C. I. L.*, 17386 ; La Blanchère, *Tombe en mosaïque de Thabraca*, p. 9 et 18.

3. Victor Vitensis, loc. laud., I, 10.

4. A peu près sur l'emplacement que le plan du capitaine Rebora assigne à la « mosaïque n° 55 ». *Bull. des Antiq. afric.*, 1884, p. 126 et suiv. Ce numéro, qui ne correspond à rien dans le texte de l'article, désignait sans doute la mosaïque de *Castula*, dont le *Bulletin des Antiquités africaines* a modifié le numérotage (n° 360), sans en aviser le lecteur.

5. Benet, loc. laud., p. 379 et plans XXVI et XXVII. — Les nombreux morceaux d'architecture et les débris de mosaïque géométrique découverts dans les décombres qui recouvraient les fondations du *narthex* proviennent de la basilique elle-même, et non, comme l'a supposé M. Benet, d'une maison privée à colonnades qui aurait succédé au sanctuaire détruit. Cf. Benet, ibid., p. 387.

6. Voir la figure 1, p. 181. — Dans ce plan, j'ai combiné, en les rectifiant, les deux relevés

long, avec l'abside, sur 15m,60 de large. Il est construit en blocage, avec chaînage de pierre de taille. La façade devait être précédée d'un escalier. Après avoir traversé un *narthex* large de 6m,80, l'on pénétrait dans le *quadratum populi*, que divisaient, en un vaste vaisseau central et deux collatéraux plus étroits, deux rangées de six colonnes corinthiennes dont les fûts, en marbre azuré de Carystos, reposaient sur des bases attiques en marbre blanc. La grande nef était pavée dans sa partie antérieure d'une mosaïque décorative uniforme, faite de gros cubes de calcaire et de brique, qui dessinaient en rouge sur un fond blanc une série de rosaces étoilées, toutes pareilles; il en subsiste un large échantillon, tout l'angle Nord-Ouest, au milieu de l'église[1]. Elle s'arrêtait à l'entrée du chœur, que délimitait sa bordure en torsade, barrant transversalement la nef centrale, un peu avant d'arriver à la quatrième colonne. Les bas côtés devaient être pavés d'une autre mosaïque géométrique dont on a retrouvé quelques débris dans les décombres. Sous celui de droite se creusait, entre la première et la troisième colonne de la galerie, une vaste citerne à double compartiment, qui recueillait les eaux de la toiture par plusieurs caniveaux, et servait au nettoyage de l'église. Le chœur était entièrement pavé de mosaïques tumulaires, en partie détruites

que M. le capitaine Benet a publiés séparément dans le *Bull. arch. du Comité*, plans XXVI et XXVII, pour mieux faire ressortir les différences d'époque qu'il attribuait aux diverses mosaïques de la basilique. J'ai été amené à faire subir à ces indications chronologiques diverses corrections, qui ont obtenu l'assentiment de l'auteur, dans les lettres qu'il a bien voulu m'adresser le 26 août et le 9 septembre 1906, et qui rendent inutile la distinction établie par lui dans ses relevés. D'autre part, j'ai supprimé sur le nouveau plan tout ce qui, dans les restitutions proposées par M. le capitaine Benet, m'a paru trop hypothétique.

1. M. le capitaine Benet, ibid., p. 387, ayant constaté sous cette mosaïque décorative la présence des caniveaux adducteurs de la citerne voisine, et croyant que la présence d'un tel réservoir était incompatible avec le caractère religieux d'une basilique, avait été conduit à supposer à cet endroit l'existence d'une maison privée, de basse époque, qui aurait remplacé l'église, sans qu'il reste d'ailleurs aucun vestige certain de ce remaniement. Je n'ai pas eu de peine à le faire renoncer à cette hypothèse, en lui démontrant que la citerne faisait partie intégrante de l'édifice primitif (Lettre du 9 septembre 1906 «... Je reconnais que ce pavement pourrait avoir appartenu à la basilique »).

Ceci posé, il y a lieu de rectifier sur le premier plan de M. le capitaine Benet (ibid., plan XXVI) la restitution hypothétique du mur nord de la basilique, et de prolonger le décrochement de cette enceinte jusqu'à l'angle Nord-Est de la citerne; dans le cas contraire, il faudrait supposer que le mur portait sur la voûte du réservoir, ce qui est inadmissible.

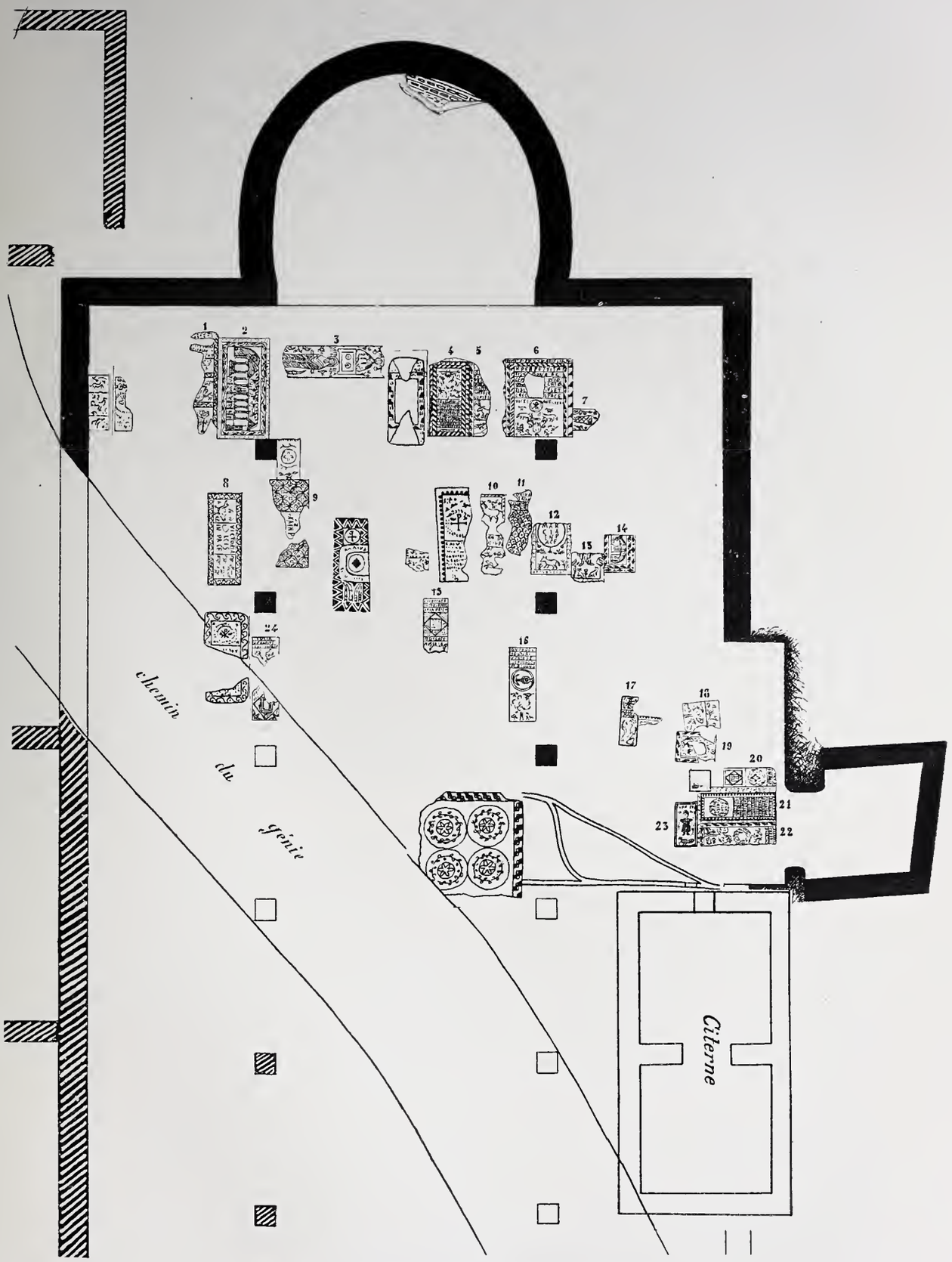


Fig. 1. — Plan de la chapelle de martyrs de *Thabraca*.

aujourd'hui, mais qui sont d'autant mieux conservées qu'on se rapproche davantage du chevet. Il se terminait par une abside centrale, voûtée en cul-de-four, et pavée d'une mosaïque décorative dont on n'a retrouvé que de faibles vestiges. Le sol de l'abside dominait de 0,78 celui de la nef. La différence de niveau était rachetée par deux escaliers de cinq marches, encadrant la *mensa*. Celle-ci, placée exactement dans l'axe central, fut agrandie à diverses reprises ; elle se composait en dernier lieu d'un socle rectangulaire en maçonnerie, qui recouvrait le tombeau d'un martyr et supportait l'autel en bois de la *memoria*. Deux murs pleins, taillés jusqu'à mi-hauteur en plein roc, fermaient au fond les bas côtés. Le collatéral de droite s'élargissait en son milieu pour donner naissance à une chapelle annexe, où étaient probablement conservés les restes d'un autre martyr. A gauche de l'édifice se développaient diverses constructions attenantes ; elles sont malheureusement trop effacées pour qu'on puisse en déterminer exactement le caractère[1]. L'église ne renfermait pas de baptistère.

Est-on en droit de reconnaître dans cet ensemble les restes du célèbre monastère de femmes que gouvernait sainte Maxime au temps de Victor de Vita[2] ? L'identification est tentante. Je ne crois pas cependant qu'on puisse l'adopter.

A mon avis, le sanctuaire de Bordj-Messaoudi n'est qu'une chapelle funéraire. L'emplacement de l'édifice suffit à préciser sa destination. Il est situé loin du centre de la ville antique, dans un faubourg *extra muros*, au milieu d'une nécropole chrétienne. Ce cimetière semble avoir été utilisé de très bonne heure, peut-être dès la fin du second siècle de notre ère. C'est là qu'au temps des persécutions, les premiers chrétiens de *Thabraca* venaient furtivement déposer, au fond d'humbles caveaux creusés dans le rocher, les restes des fidèles qui étaient morts pour leur foi. Dès que les circonstances le per-

1. Benet, ibid., p. 379 à 381.

2. Victor Vitensis, loc. laud. « *Maximam, Christi famulam, quae nunc superest virgo, mater multarum virginum Dei, nobis etiam nequaquam ignota.* »

mirent, au plus tard sous le règne de Constantin[1], peut-être même dès 260, aussitôt après la promulgation de l'édit de tolérance de Gallien, ils s'empressèrent d'élever sur le tombeau du plus illustre de ces martyrs locaux la chapelle commémorative qu'a retrouvée M. le capitaine Benet.

Nous ignorons le nom de ce martyr ; mais son existence, comme aussi le caractère votif du sanctuaire qui lui fut consacré, ressortent nettement du passage suivant d'une épitaphe tracée dans le chœur, tout près de la *mensa* (Voir plus loin, n° VIII) : « *ad te, sancte*[2]*, profectus.* » Ce saint anonyme, que l'on invoque ici sans avoir besoin de le désigner par son nom, c'est évidemment le patron de la chapelle. Celle-ci n'est à proprement parler qu'un mausolée, qui remplaça le caveau funéraire primitif. Cette transformation s'accomplit, suivant la règle[3], sans déplacer le tombeau du martyr. L'on se contenta de retailler le caveau qui l'abritait, pour en faire l'abside du sanctuaire que l'on construisit devant lui. Les vastes dimensions de cet édifice prouvent qu'il attirait de nombreux pèlerins. Vivants, ils venaient prier sur le tombeau du saint : morts, ils voulaient être enterrés près de lui. Il leur semblait que plus ils approcheraient de ses reliques, et plus sûrs ils seraient d'obtenir sa protection ultra-terrestre[4].

Aussi commença-t-on de très bonne heure, sans doute dès le milieu du IV^e^ siècle de notre ère[5], à admettre des sépultures non seu-

1. Pour les basiliques et les chapelles de martyrs construites en Afrique avant Constantin, cf. Monceaux, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*, III, p. 11 et suiv., p. 68 et suiv. Les basiliques funéraires des nécropoles ont presque partout précédé les basiliques urbaines ; à *Thabraca*, le fait me paraît hors de doute.

2. Je ne crois pas que l'on puisse interpréter *sancte* comme un adverbe : « saintement ». A mon avis, c'est un vocatif. Cf. Monceaux, *Enquête sur l'épigr. chrét. d'Afrique*, n° 259, p. 60.

3. Cf. De Rossi, *Roma sotterranea*, III, p. 654 ; Gsell, *la Basilique de Sainte-Salsa à Tipasa, Recherches archéol. en Algérie*, p. 29.

4. Cf. Gauckler, *La mensa martyrum d'Enchir Fellous*, *Bull. arch. du Comité*, 1901, p. 423 et suiv. ; Audollent, *Carthage romaine*, p. 607 ; Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie*, II, p. 410.

5. Peut-être même plus tôt encore : la date des mosaïques tumulaires de *Thabraca* est difficile à déterminer avec précision, faute d'indices chronologiques suffisants. La plupart ont été exécutées aux IV^e^ et V^e^ siècles de notre ère. Les premières en date peuvent remonter jusqu'à la fin du III^e^ siècle (La Blanchère, op. laud., p. 8). Or la série de la *memoria* est, selon toute apparence,

lement au pourtour de la chapelle, mais même dans l'intérieur de l'enceinte consacrée.

Ce fut d'abord une faveur insigne, réservée aux plus hauts dignitaires de la hiérarchie ecclésiastique, et à quelques laïques d'un mérite exceptionnel et d'une piété exemplaire [1]. Mais bientôt le chœur entier fut envahi. Les vides laissés entre les premières sépultures se remplirent rapidement : de nouvelles mosaïques tumulaires s'intercalèrent entre les précédentes, tant et si bien qu'elles finirent par former un pavement ininterrompu, empêchant désormais l'introduction d'aucun sarcophage dans le sous-sol. Il semble qu'avant la fin du v^e^ siècle de notre ère, le chœur et les bas côtés étaient entièrement garnis de tombes, réparties sur un ou deux étages suivant la distance qui séparait le pavement du rocher sous-jacent. Dans les parties légèrement remblayées qui avoisinaient l'abside, il y avait presque partout une double couche de sépultures ; au contraire, dans le bas côté de droite, qui reposait directement sur le rocher, l'on n'avait pu superposer les sarcophages, qu'il avait fallu creuser à même dans le roc.

La place manquant désormais au-dessous du pavement de la basilique, l'on fut obligé, pour caser les nouveaux arrivants, d'installer, au-dessus, un nouvel étage de tombeaux. On leur donna la forme, particulière à l'Afrique [2], de caissons maçonnés en blocage

la plus ancienne ; elle semble, en tout cas, antérieure à celles des basiliques urbaines de *Thabraca*. Il est évident que l'on commença par garnir de sépultures les édifices situés en dehors du *pomoerium*, avant de se décider à contrevenir aux règlements qui interdisaient l'inhumation à l'intérieur des cités. De plus, les tombes à mosaïque de la *memoria* recouvrent par endroits, surtout aux abords de l'abside, d'autres sépultures plus anciennes encore, des sarcophages en plomb, dont la présence n'était signalée que par une modeste plaquette de marbre, gravée d'une épitaphe, qu'on encastrait dans le pavement. L'on a retrouvé dans la maçonnerie du caisson n° VII les débris d'une de ces inscriptions, qui remonte très probablement aux dernières années du III^e^ siècle.

1. C'est ainsi qu'à Carthage, dès l'année 295, l'on avait enterré dans la *memoria* de Saint-Cyprien, les restes de saint Maximilien qui venait d'être décapité à Theveste ; puis, quelques jours après, ceux de la matrone Pompeiana, qui avait réussi à enlever le corps du martyr, en le cachant dans sa litière. Ruinart, *Acta sancti Maximiliani*, p. 301 et suiv.

2. Pour l'origine punique de ces caissons demi-cylindriques, voy. *Mélanges de l'École de Rome*, XX, 1900, p. 91-92 ; Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie*, II, p. 46 et 47.

que l'on recouvrit de mosaïques ornementales[1], s'harmonisant avec la décoration générale du sol[2]. De ces caissons, les plus récents ne paraissent pas postérieurs à la période vandale. Je serais disposé à croire que, dès la fin du v^e^ siècle, au moment du redoublement des persécutions ariennes et de la fermeture de toutes les églises des *omousiani* sous Hunéric en 484[3], l'église, qui avait déjà subi un premier pillage quelques années auparavant[4], fut saccagée de fond en comble[5], incendiée, abandonnée. Trop détruite pour que l'on pût songer à la restaurer, lorsque la conquête byzantine eut assuré le triomphe de l'Église orthodoxe en Afrique, ce ne fut plus désormais qu'un amas informe de décombres, que la végétation recouvrit bientôt et qu'envahit peu à peu la nécropole voisine. Au-dessus du niveau de l'édifice primitif, l'on a rencontré, au cours des fouilles, jusqu'à neuf étages de tombes superposées, entassées pêle-mêle, surtout en amont, aux abords de l'abside, dans un incroyable désordre[6]. Ces monuments funéraires sont tous chrétiens encore, mais de l'époque byzantine. Ils offrent des types variés, mais se distinguent nettement

1. La Blanchère, *Caisson de tombe entièrement décoré de mosaïque à Thabraca, Coll. du Musée Alaoui,* p. 117 et suiv. et planche VII. — L'on a rencontré en dehors de Tabarka quelques tombeaux se rapprochant de ce type: à Carthage, Delattre, *Missions catholiques,* 1883, p. 93 à 96 et 107 à 108; — à Tipasa, Gsell, *Mélanges de l'École de Rome,* XIV, p. 398 et suiv. (sarcophages revêtus sur leurs faces verticales de mosaïques représentant des personnages, mais détruits) et p. 400 (caissons en blocage, tapissés en avant d'une mosaïque avec épitaphe).

2. Les dispositions particulières du sarcophage en caisson de *Dardanius* s'expliquent de la même manière. C'est faute de place au niveau du sol qu'on s'est vu obligé de lui donner cette forme; mais, pour éviter qu'il encombrât la circulation, c'est dans un angle de l'enclos attenant à la chapelle fouillée en 1890 qu'on l'établit; la tombe plus ancienne qu'il recouvre se distingue nettement sur le dessin de M. Woog qu'a publié La Blanchère, ibid., pl. VII. Cf. aussi Toutain, *Bull. arch. du Comité,* 1892, p. 196; La Blanchère et Gauckler, *Catal. du Musée Alaoui,* I, p. 16, n° 39 et pl. IV; La Blanchère, *Tombes en mosaïque,* p. 4.

3. Victor Vitensis, III, 1-14; Audollent, *Carthage romaine,* p. 547 et suiv.; L. Schmidt, *Geschichte der Wandalen,* p. 109.

4. Probablement sous Genséric, au moment de la persécution de sainte Maxime. La *memoria* fut alors violée, le tombeau du martyr éventré et dépouillé de ses reliques; les travaux de restauration entrepris dans le sanctuaire à la suite de cette profanation ne parvinrent pas à en effacer entièrement les traces. Voir plus loin, page 203 et n° VII.

5. Benet, ibid., p. 382. Le caractère systématique de la destruction prouve qu'elle fut provoquée par le fanatisme religieux, et qu'elle ne peut être attribuée ni à un incendie accidentel, ni à un tremblement de terre.

6. Benet, ibid., p. 382 et suiv.

de ceux qui appartenaient en propre à la *memoria* par ce fait qu'ils sont répartis au hasard, et qu'*aucun d'eux n'est revêtu de mosaïque* [1].

Ainsi, la chapelle funéraire découverte par M. le capitaine Benet, fut construite au temps de Constantin, et, selon toute apparence, détruite deux cents ans plus tard [2]. Ses mosaïques tombales forment une série à part, nettement délimitée dans l'espace et le temps. Produits d'un atelier local, elles peuvent servir à caractériser une période bien déterminée de l'art africain. Il nous en reste une trentaine, qui diffèrent toutes entre elles, et qui toutes ont leur intérêt. Aussi me paraît-il indispensable d'en dresser ici, pour la première fois [3], une liste complète et détaillée, dans l'ordre exact où elles se présentaient sur le terrain.

Ces mosaïques, si variées d'aspect, ont cependant toujours la même forme rectangulaire, allongée. Toutes, sauf une seule, sont orientées dans le même sens, de l'Ouest à l'Est, quand elles appartiennent à la *memoria* proprement dite, du Nord au Sud, dans la chapelle annexe. Elles se succèdent sans interruption en rangées régulières, traversant tout l'édifice, d'un mur à l'autre. Les plus importantes sont aux meilleures places : elles se détachent en pleine lumière au milieu du chœur, près de la *mensa,* ou dans les entrecolonnements ; celles des simples fidèles s'accommodent de l'espace restant. Les tombeaux d'enfants sont relégués dans l'ombre, au fond des bas côtés.

1. Benet, ibid., p. 383... « Il reste peu de mosaïques dans la nécropole byzantine. » — Des renseignements ultérieurs qu'a bien voulu me fournir M. le capitaine Benet (lettre du 9 septembre 1906), il résulte que cet officier avait attribué à l'époque byzantine tous les caissons et mosaïques tumulaires qui dépassaient le niveau primitif du sanctuaire, ne fût-ce que de quelques centimètres. En réalité, il n'a découvert *aucune* mosaïque dans les couches supérieures des décombres, et en dehors de la série que je décris dans cette étude. Je suis porté à croire qu'il en était de même dans les autres cimetières chrétiens de *Thabraca,* et que les mosaïques tumulaires du VII^e^ siècle y sont fort rares, sinon tout à fait absentes. Cf. La Blanchère, *Tombes en mosaïque de Thabraca,* p. 8.

2. Benet, ibid., p. 382.

3. Le rapport de M. le capitaine Benet se borne à donner la liste des épitaphes tracées sur les mosaïques tumulaires de la chapelle, sans l'indication des sujets correspondants. Il ne décrit que les plus importantes de ces œuvres d'art : Benet, ibid., p. 383 et suiv. et p. 388, n^os^ 1 à 31. — J'ai présenté les photographies de ces mosaïques à la Société des Antiquaires de France dans sa séance du 21 juin 1905: *Bulletin des Antiq. de France,* 1905, p. 242 et suiv.

La première rangée longe les degrés de l'abside et les murs qui ferment au fond les bas côtés. Elle débute, à gauche, par deux tombeaux anépigraphes.

I. — Le premier est un tombeau d'enfant, accolé au mur extérieur[1], et en contrehaut de quelques centimètres. Il servait de support à un sarcophage en plomb d'époque plus récente, contenant le squelette d'une personne adulte et se composait lui-même d'une auge maçonnée, fermée par des tuiles plates, que recouvrait la dalle en mosaïque. Celle-ci est divisée en trois registres superposés qu'encadre une bordure unique haute de 1^{m},35 et large de 0^{m},50 : en haut, un agneau paissant ; au milieu, un paon ; en bas, deux oiseaux affrontés sur un rosier fleuri (fig. 2). Le fond blanc est en marbre ; les figures sont peintes en cubes de marbre, d'émail opaque, ou de verre transparent, de tons extrêmement variés : quelques smaltes présentent des reflets métalliques[2] et des irisations, qui me paraissent le résultat de leur décomposition chimique par l'humidité du sol.

Fig. 2. — Tombeau d'enfant.

II. — La seconde mosaïque, placée à 8 centimètres plus bas, exactement au niveau de la basilique[3], est mutilée à droite ; elle présente, au milieu, dans une couronne, un oiseau, trop détruit pour qu'on puisse l'identifier ; en haut des roses, et une amphore de

1. Benet, ibid., plan XXVII, n° 29.

2. M. le capitaine Benet croit avoir vu dans cette mosaïque quelques cubes *argentés* (lettre du 9 septembre). Pour ma part, je n'en ai trouvé nulle trace. Il est, d'ailleurs, facile de confondre les lamelles brillantes qui se détachent des cubes d'émail en décomposition, avec un enduit métallique. Mais il suffit de soumettre une de ces lamelles à l'action du feu, pour constater qu'elles ne sont faites que de verre.

3. Benet, ibid., plan XXVI, sans numéro d'ordre.

forme spéciale qu'on retrouve à diverses reprises sur les tombes de *Thabraca,* sorte de gourde ou d'ampoule à large pied, à panse arrondie et long col accosté de deux petits anneaux[1] ; en bas, des fleurs encore, et un couple d'oiseaux que sépare une rose.

III. — La mosaïque suivante est détruite, ainsi que le début de la quatrième.

IV. — Celle-ci recouvre le tombeau d'une religieuse, *Victorina*[2]. C'est un tableau de grande taille ($2^{m},20$ sur $0^{m},70$) qu'une torsade divise en quatre compartiments : en haut, l'épitaphe : *[Vi]ctorina, | Dei famula, | in pace* ; au-dessous, le Jardin céleste, dont il ne reste qu'un arbre à frondaison touffue ; puis un large canthare à panse côtelée, avec quatre colombes, deux perchées sur les bords et s'abreuvant au vase, les deux autres au bas et détournant la tête. Cette différence d'attitude a-t-elle une valeur symbolique ? On pourrait croire que l'artiste a voulu opposer ainsi les fidèles aux mécréants, les élus aux réprouvés. Mais l'hypothèse est peut-être risquée, et il faut sans doute se garder d'attribuer à un humble mosaïste provincial des intentions trop raffinées. Il ne semble avoir eu ici d'autre but que de varier d'une façon pittoresque l'excessive symétrie de figures trop pareilles. Enfin, dans le registre inférieur apparaît l'olivier entre deux colombes affrontées.

V. — Entre la tombe de *Victorina* et le chœur, un grand tableau rectangulaire, mesurant $2^{m},20$ sur 1 mètre, et dirigé vers le bas côté[3], se développe en longueur sous le premier entrecolonnement du portique de gauche. Encadré d'élégants rinceaux aux grappes vermeilles, il figure une basilique chrétienne, dont il détaille avec une minutieuse précision toutes les dispositions architecturales.

1. Ce même attribut se rencontre sous une forme presque identique dans la mosaïque absidale de la basilique d'*Éléphantaria*. Cf. Gauckler, *Catalogue des objets entrés au Musée Alaoui* en 1892, p. 7 et 8 ; La Blanchère et Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui,* I, p. 23, A, n° 99 et pl. V. Pour le symbolisme de l'amphore, voir en dernier lieu : H. Leclercq, *Dictionn. d'arch. chrétienne*, s. v., col. 1702 à 1707.

2. Benet, loc. laud., n° 1 ; Gauckler, *Bull. des Antiquaires*, p. 243, n° 1.

3. Benet, loc. laud., p. 385 et n° 2 ; Gauckler, loc. cit., p. 243, n° 2.

L'œuvre est naïve, et même incohérente. L'artiste a voulu trop bien faire ! Du monument qu'il se proposait de peindre, il n'a pu se

Fig. 3. — Fouilles de Tabarka. Basilique de l'*Ecclesia Mater*; tombeau du scribe; *memoria* de l'abside, avec le sarcophage du martyr et l'amorce de la *mensa* qui le recouvrait.

résoudre à rien sacrifier, et s'est évertué, comme les imagiers de l'ancienne Égypte[1], et comme aussi beaucoup de ses congénères africains[2], à faire saisir d'un seul coup d'œil, ce qui, dans la réalité, ne saurait être aperçu que de points différents.

1. Pour les procédés graphiques des peintres égyptiens, en ce qui concerne la représentation des édifices, cf. Georges Perrot et Charles Chipiez, *Histoire de l'Art,* I, p. 451 et suiv.

2. Comparez notamment aux divers bâtiments de la villa romaine figurée sur les trois mosaïques demi-circulaires de la ferme Godmet, à Tabarka: La Blanchère et Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui,* A, n° 25, 26 et 27 et pl. III; — à la ferme, d'une mosaïque d'*atrium,* à Oudna: Gauckler, *Le domaine des Laberii* à *Uthina, Monuments Piot,* III, p. 200, pl. XXII; — au temple d'Apollon et de Diane, de la mosaïque du lazaret à Carthage: Gauckler, *Comptes rendus de l'Acad. des inscr.*, 1898, p. 643; — au cirque, de la mosaïque byzantine de Gafsa: La Blanchère et Gauckler, ibid., A, n° 19, pl. II. — Les bas-reliefs africains présentent les mêmes défauts de perspective que les mosaïques; par exemple dans les édicules des stèles votives dites de la Manouba: La Blanchère, *Douze stèles votives du Musée du Bardo,* p. 32 et suiv., pl. III à IV; La Blanchère et Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui,* C, p. 62, n^{os} 741 à 752 et pl. XIII et XIX, et dans quelques figures analogues de la série d'Aïn-Barchouch: La Blanchère et Gauckler, ibid., p. 64, 777 à 791, surtout le n° 781 que reproduit la planche XXI.

Pour obtenir ce résultat paradoxal, il n'a pas hésité à violer toutes les lois de la perspective et du dessin, en combinant dans un même relevé architectural des modes d'expression qui s'excluent. Après avoir, en quelque sorte, disséqué l'édifice pour en mieux dégager les divers éléments, il rajuste ceux-ci tant bien que mal avec un étrange sans-gêne : il supprime les parois qui arrêteraient le regard, ramène dans le champ du rayon visuel celles qui devraient demeurer en dehors, rabat à angle droit les murs qui se présenteraient sur la tranche, étale les surfaces que réduirait la perspective. Il arrive ainsi à développer sur un même plan le monument tout entier, de face et de profil, en coupe et en élévation (Voir notre planche XVIII).

Le spectateur, qu'il suppose placé à gauche et au dehors du sanctuaire, aperçoit un bâtiment rectangulaire, deux fois plus long que large, qui repose sur des colonnes, et que recouvre un toit en dos d'âne. L'entrée se trouve à l'Est, à droite du tableau ; à l'extrémité opposée, vers le chevet, s'arrondit une abside voûtée en cul-de-four. La façade est traitée d'une manière toute conventionnelle. La porte et le perron de cinq marches qui la précède sont tassés sur eux-mêmes, et relégués tout contre la bordure. Le reste de la paroi est supprimé, jusqu'aux colonnes d'angle sur lesquelles repose directement un fronton triangulaire. Le tympan est percé d'une grande fenêtre cintrée, accostée de deux lucarnes rondes.

Pour montrer l'intérieur de la basilique, l'artiste a fait une brèche dans l'enceinte, et a supprimé presque entièrement la paroi latérale de gauche, qui eût masqué la nef au premier plan.

Il a tenu pourtant à l'indiquer, en conservant l'amorce des colonnes de base, dont les fûts verticaux sont tous coupés à mi-hauteur[1]. La paroi opposée se présente au contraire dans tout son développement, telle qu'on la voyait depuis le chœur. L'entablement rec-

1. Ce procédé d'expression est aujourd'hui d'un usage constant en architecture, pour les perspectives cavalières. Mais, dans l'antiquité, je n'en connais pas d'autre exemple. Aussi ai-je hésité longtemps à en admettre la possibilité. Je ne puis cependant me ranger à l'opinion de M. Benet qui

tiligne repose directement[1] sur sept colonnes doriques : le mur est percé au sommet, juste au-dessous du faîte, de six fenêtres à volets ajourés, qui correspondent aux entrecolonnements. L'espace intermédiaire est occupé par une inscription de deux lignes. La première, avec les mots suivants : « *Ecclesia mater* »[2], se rapporte évidemment au tableau lui-même, dont elle définit le sujet. Puis vient, sur la seconde ligne, une sobre épitaphe, donnant le nom de la défunte : *Valentia in pac* <*a*> *e*. Deux roses encadrent la formule initiale, et l'isolent des mots qui terminent le texte.

Le mur supporte un toit en charpente, couvert de tuiles plates et de couvre-joints cylindriques, dont on devrait n'apercevoir que le dessous. Il présente au contraire, en perspective, sa face extérieure, celle qu'on voyait du dehors. Le toit est donc placé en sens inverse de la paroi qui le soutient ; et ce retournement insolite, d'un illogisme si choquant, est exécuté avec une maladresse qui le rend moins acceptable encore. Le toit s'accroche à droite, on ne sait trop comment, au fronton de la façade, tandis qu'à l'autre bout, il reste suspendu dans le vide au-dessus de l'abside.

Le sol de la nef, qu'un simple trait devrait figurer en coupe, ainsi que les autres surfaces horizontales de l'édifice, est rabattu au-dessous du mur vertical et dans le prolongement de celui-ci, pour faire voir la mosaïque du pavement. Celle-ci symbolise la procession des fidèles qui s'approchent de l'autel : elle en fait huit colombes, qui se suivent une à une, séparées chaque fois par une rose ; les deux premières, devant la Sainte Table, sont affrontées de part et

croit voir dans ces amorces de colonnes, les piliers d'une crypte (ibid., p. 385). Il me paraît également impossible d'y reconnaître les pilastres d'un stylobate, ou les *hermulae* d'une clôture qui aurait entouré le chœur.

1. Cette disposition est extrêmement rare dans les basiliques africaines, où les murs de la nef centrale reposent presque toujours sur des arcades. Cf. Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie,* II, p. 130.

2. Comparez à la formule *Sancta Ecclesia* de la dédicace en mosaïque de la basilique d'Orléansville, datée de 324 : *C. I. L.*, 9710 à 9712 ; mais là, le mot *Ecclesia* paraît désigner la communauté des fidèles, et non pas, comme ici, le monument où elle se réunit. Cf. Monceaux, *Hist. de la litt. chrétienne d'Afrique,* III, p. 195.

d'autre de la fleur mystique. Au delà de l'autel, il n'y a plus qu'un sol uni jusqu'à l'abside.

L'autel est à la place qu'il occupe habituellement en Afrique[1], devant l'abside, dans l'axe central, entre la seconde et la troisième colonne du chœur. Il paraît être en pierre et non en bois[2]. Il devrait se présenter de profil, mais le mosaïste l'a fait pivoter d'un quart de cercle sur lui-même pour le montrer de face. La table rectangulaire recouvre un tombeau de martyr, ou un reliquaire, qu'un transenne vertical, ajouré en losange[3], sorte de *fenestella confessionis*, permet aux fidèles d'apercevoir et même de toucher avec des *brandea*. Étant horizontale, la table devrait se présenter en coupe; pour la faire mieux voir, l'artiste l'a redressée dans le prolongement du transenne. Elle supporte trois cierges de cire jaune allumés, d'autant plus faciles à reconnaître qu'ils se terminent au sommet par un groupe triangulaire de smaltes rouges qui figurent la flamme. Ce détail est à noter, car il renverse toutes les idées reçues sur ce point spécial de l'archéologie chrétienne. Il prouve, contrairement à l'opinion courante[4], que l'usage de placer des cierges sur l'autel est bien antérieur au IX^e^ siècle, et s'était déjà introduit en Afrique à l'époque de Constantin. Remarquons, d'autre part, ce nombre de *trois* cierges[5], symbolisant peut-être la Sainte Trinité, et l'importance accordée à celui du milieu, qui est d'une autre

1. Augustin, *Serm.*, 132, 1; *De passione Donati et Advocati*, 13. — Cf. Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie*, II, p. 146; Monceaux, op. laud., p. 76.

2. En Afrique, l'autel était généralement en bois: Optat, *De schismate donatistarum*, II, 21, VI, 1; Augustin, *Epist.*, 185, 27; *Contra Crescon*, III, 43, 47. Cf. Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie*, II, p. 145, et note 5; Cabrol, *Dict. d'arch. chrétienne*, Afrique, XXIV, p. 707 et suiv.

3. Cf. la *fenestella confessionis* découverte en Algérie dans la région d'Aïn-Beida, à Aïn-Fakroun, et aujourd'hui conservée au Musée du Louvre: De Rossi, *La Capsella argentea africana*, p. 31; de Laurière, *Bull. monumental*, V, 1889, p. 392; Poulle, *Rec. de la soc. arch. de Constantine*, XXV, p. 413; *C. I. L.*, VIII, 18742; Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie*, II, p. 145, note 8, et p. 163 note 2 (Aïn-Zirara); Cabrol, *Dict. d'arch. chrétienne*, p. 713 et suiv., fig. 150, et p. 3169, fig. 1129 (autel de Saint-Alexandre, sur la voie Nomentane à Rome). J'ai recueilli à Carthage, dans la basilique byzantine de Dermech, sur l'emplacement et parmi les débris de l'autel central, plusieurs fragments d'un transenne analogue en marbre blanc.

4. Cf. Martigny, *Dictionnaire des ant. chrét.*, 1877, p. 177 (cierges et lampes).

5. Les cierges étaient généralement placés en nombre pair, par deux ou par quatre, à droite et à gauche, ou bien en avant de l'autel. L'inventaire du trésor de la basilique de Cirta mentionne *deux* chandeliers à cierges. *Acta Munati Felicis*, p. 182. Cf. aussi *Passio Salsae*, 13.

forme que les deux qui l'encadrent. Il n'y pas de nappe ni de calice sur l'autel, pas de *ciborium* au-dessus.

Le *quadratum populi* se termine par un arc à trois baies cintrées de dimensions très inégales, que soutiennent quatre colonnes corinthiennes d'un bleu cru, surmontées de chapiteaux rouge feu qui, en réalité, devaient être dorés ; faute de cubes à couverte métallique [1], le mosaïste a employé ici les mêmes smaltes que pour les flammes des cierges de l'autel. L'arceau central, beaucoup plus large que les deux autres [2], donne accès par un escalier de quatre marches à l'abside surélevée du chevet. Celle-ci se présente en demi-perspective ; son hémicycle massif n'est troué que par l'œil-de-bœuf arrondi du *luminarium* qui traverse le haut de la demi-coupole.

En somme, l'édifice que représente notre mosaïque est une basilique à trois nefs du type habituel, dont on a supprimé les parois extérieures des bas côtés et du chevet, tout en conservant le triple arc triomphal qui implique l'existence de deux collatéraux flanquant le vaisseau central.

Le tableau, très lumineux, est peint de couleurs vives, aux tons volontairement heurtés : les pâtes de verre bleu foncé et bleu clair, jaune et vermillon, qui se mêlent aux marbres orange, brun et vert de Chemtou, et se détachent en vigueur sur un fond de marbre blanc, donnent à la mosaïque un éclat tout particulier. Mais le coloris est aussi conventionnel que le dessin. Le bleu cru des colonnes n'existe pas dans la nature, et ne s'est jamais rencontré dans aucune carrière de marbre. Le vermillon sert à rendre, à la fois, la flamme des cierges,

1. Pour la date de l'introduction des cubes dorés en Afrique, cf. Gauckler, *Le quartier des Thermes d'Antonin et le couvent de Saint-Étienne à Carthage, Bull. arch. du Comité*, 1903, p. 419 et suiv. — J'ai constaté en 1905, dans une mosaïque d'*Uppenna*, la présence de quelques cubes dorés sur verre transparent brun foncé, dessinant une croix au-dessus de l'une des épitaphes byzantines les plus récentes de la basilique. Cf. Robin, loc. cit., *Bull. arch. du Comité*, p. 377, n° 41 et note 1.

2. Les deux arcades latérales n'auraient aucune raison d'être, si la basilique figurée ici ne comportait ni bas côtés, ni sacristies ou *ambulatorium* encadrant l'abside. Elles ne correspondraient à rien, l'arceau central donnant seul accès par son escalier au *presbyterium* surélevé. — Il est évident que le mosaïste a copié le type habituel de l'arc triomphal des basiliques à collatéraux, tout en supprimant ceux-ci, pour simplifier sa représentation schématique.

la dorure des chapiteaux, l'éclat vermeil des grappes de raisin.

Malgré tant de défauts, cette image présente un intérêt exceptionnel, car elle est jusqu'ici seule de son espèce. L'unique œuvre d'art du christianisme primitif que l'on puisse lui comparer[1] est d'un caractère tout différent : c'est le porte-lampe en bronze de la collection Basilewsky, aujourd'hui conservé au Musée de l'Ermitage[2] (fig. 4).

Ce lampadaire en forme d'oratoire provient aussi de l'Afrique du

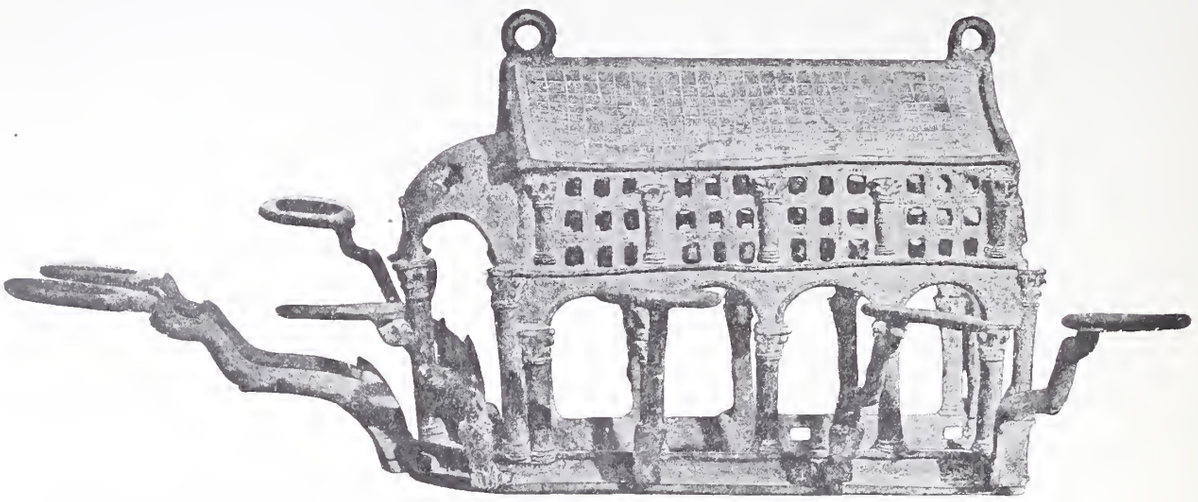


Fig. 4. — Lampadaire de bronze en forme d'oratoire (Collection Basilewsky).

Nord. Il a été découvert en Algérie, à trois kilomètres à l'Est d'Orléansville, dans un caveau funéraire chrétien, à la voûte duquel il avait sans doute été suspendu[3]. Le tombeau est daté du milieu du v^e^ siècle par deux épitaphes tracées sur le pavement en mosaïque, à côté d'un lion en marche : celles d'un certain *Saposus*, qui mourut

1. Une stèle chrétienne du Musée de Latran, sur laquelle M^gr^ F. Wilpert a bien voulu attirer mon attention, offre quelques rapports avec ces deux œuvres d'art. Elle représente, au-dessus d'une orante, un édicule à jour, précédé d'un escalier et soutenu par quatre colonnes. Cf. G. B. de Rossi, *Il museo epigr. crist. pio-lateranense* dans l'album intitulé *Triplice omaggio alla santità di papa Pio IX*, Pl. XIV, n° 45. — Pour trouver ensuite une figure comparable à celle de la mosaïque de Tabarka, il faut descendre jusqu'à la tapisserie de Bayeux.

2. Peigné-Delacourt, *Bull. des antiq. de France,* 1865, p. 140 et 141, et *Revue de l'Art chrétien,* 1866 (tirage à part) ; De Rossi, *Bull. d'arch. crist.*, 1866, II, p. 16 et fig. 1 et 2 ; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, VI, p. 105, 106 et pl. 469, n^os^ 3, 4, 5 ; Darcel et Basilewsky, *Catalogue de la coll. Basilewsky*, 1874, p. 8 et pl. IV ; André Michel, *Histoire de l'Art,* p. 102, fig. 60. — Reproduit en gravure, plus ou moins exactement, dans la plupart des manuels d'archéologie chrétienne.

3. Peigné-Delacourt, ibid.

le 25 novembre 468[1], et d'une *Faustina* décédée le 2 décembre 474[2].

L'édicule ressemble beaucoup à celui de *Thabraca*. Long de $0^m,34$, haut de $0^m,26$, et large de $0^m,17$ sans les porte-lampes accessoires, il se compose essentiellement d'une nef rectangulaire, à toit en dos d'âne, que termine une abside à demi-coupole, le tout reposant sur des colonnes et entièrement ajouré à la base.

L'entrée occupe toute la largeur de la façade, ouverte en bas jusqu'aux colonnes d'angle : celles-ci supportent un linteau horizontal architravé, que surmonte un arc de décharge en anse de panier, encadrant une croix latine, aux branches largement étalées en queues d'aronde. Au-dessus, le pignon triangulaire est percé en son milieu d'une étoile à six rayons, à laquelle correspond, de l'autre côté de la nef, une lucarne identique ménagée au sommet du chevet.

L'étage inférieur des faces latérales est aussi ajouré jusqu'au bandeau horizontal, porté par quatre arceaux et cinq colonnes corinthiennes, qui prolonge sur les côtés l'architrave de l'entrée. Au-dessus du bandeau, cinq colonnettes du même ordre séparent les fenêtres à claire-voie qui surmontent les arcades et servent de support à la corniche du comble.

Le toit, à faîtière et larmiers saillants, est recouvert de tuiles plates figurées par un quadrillage.

L'abside accolée à la nef est, elle aussi, entièrement ajourée à la base. La voûte en demi-coupole, percée sur les côtés de deux étoiles pentagonales, est portée par trois grands arceaux en plein cintre et quatre colonnes corinthiennes. Au fond de l'abside apparaît, sur une étroite plate-forme, une *cathedra* à dossier, surmontée d'une croix équilatérale. L'autel devait se dresser en avant, dans le chœur ; il n'a pu être figuré, faute de support, le sol de l'église étant réduit à la bande extérieure qui constitue le soubassement de l'enceinte.

L'oratoire en bronze d'Orléansville offre donc beaucoup d'analogie avec la basilique en mosaïque de *Thabraca*. Ce sont deux

1. Lecture de M. Gsell. Cf. *C. I. L.*, 9713, *a*, et *Suppl.*, p. 2034.
2. *C. I. L.*, 9713, 2.

variantes d'un seul et même type. Le modèle architectural qu'ils reproduisent devait être fort répandu dans l'Afrique chrétienne, au v^e^ siècle de notre ère, puisqu'il apparaît presque au même moment, en deux endroits fort éloignés, dans deux œuvres n'ayant d'ailleurs entre elles rien de commun[1]. Est-ce l'image d'un monument réel ? Il me paraît difficile de l'admettre. Parmi les centaines de basiliques et de chapelles dont les ruines restent encore visibles sur le sol africain[2] l'on chercherait en vain une seule construction analogue. Ce qui caractérise essentiellement celle-ci, c'est d'être ouverte à tous venants. Or le sanctuaire chrétien est toujours et partout un édifice clos, au moins sur les côtés. Quant à l'abside, si parfois, dans quelques basiliques très anciennes, — par exemple dans celle que saint Paulin fit construire sur le cimetière de Nola[3], dans les églises de Saint-Cosme et de Saint-Damien au Forum, de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Laurent hors les murs à Rome[4], dans la basilique de Saint-Martin de Tours[5] — elle est percée de larges baies, ce n'est que par exception, et pour mettre la nef en communication directe avec un monument voisin[6].

Les images d'Orléansville et de Tabarka sont de simples schémas, des abrégés de basilique, ne conservant du sanctuaire que l'essentiel,

1. Nous verrons plus loin (page 197 et note 1) que les deux édicules figurant Jérusalem et Bethléem sur les parois verticales de la cassette en argent trouvée dans la basilique africaine d'Aïn-Zirara se rattachent aussi au même type.

2. Pour l'Algérie, voir la liste dressée par Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie,* II, p. 149 et suiv. — Pour la basilique africaine du IV^e^ siècle, cf. Monceaux, op. laud., p. 69 et suiv.

3. E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale,* I, p. 33; Holtzinger, *Die Basilika des Paulinus zu Nola, Zeitschrift für bildende Kunst,* XX, 1885, p. 135 et suiv.

4. De Rossi, *Bull. d'arch. crist.*, 1867, p. 62 et suiv.

5. De Lasteyrie, *La Basilique de Saint-Martin de Tours,* Paris, 1892. — Par contre, les édifices à loggias et arcades ajourées des mosaïques qui garnissent la coupole de l'église Saint-Georges de Thessalonique, sont de tradition toute païenne: ils dérivent en droite ligne des *fabriques* de style alexandrin dont les fresques de Pompéi nous ont conservé tant de modèles. Cf. Texier et Pullan, *l'Architecture byzantine,* pl. XXX à XXXIII.

6. Il n'y a pas en Afrique un seul exemple d'abside avec arcades à jour communiquant directement avec l'extérieur. L'abside ajourée de la basilique d'Orléansville est entourée d'un *ambulatorium* demi-circulaire qui prolonge et réunit les deux collatéraux et dont le mur d'enceinte n'est percé d'aucune ouverture. Cf. Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie,* II, p. 141 (à propos de la chapelle d'Henchir el Ksour, près de Tébessa).

le chœur, l'autel, les colonnes, l'abside, et supprimant les parties accessoires telles que les bas côtés et les annexes du chevet.

Dans la mosaïque de *Thabraca,* l'artiste a d'ailleurs pris soin de définir lui-même le caractère purement symbolique de son tableau, par le titre qu'il lui a donné : « *Ecclesia mater.* » Il s'est proposé de peindre, non telle ou telle église, mais l'*Église en soi, la mère des fidèles.* Pour exprimer sous une forme matérielle cette entité abstraite, en lui conservant sa portée générale, il était naturellement conduit à emprunter au répertoire courant des ateliers chrétiens d'Afrique le modèle d'école imaginé par eux à cet effet, et qui n'est qu'une simplification du type architectural habituel des basiliques à trois nefs. De son côté, le bronzier d'Orléansville a fait de même, et c'est pourquoi son œuvre offre tant de rapports avec celle du mosaïste de *Thabraca.* Ces deux reproductions d'un modèle caractéristique nous révèlent, par leur concordance, un type iconographique inconnu jusqu'ici. Elles ouvrent une série nouvelle qui, sans doute, s'enrichira vite, et augmentent d'un nouveau type la liste des images du symbolisme chrétien des premiers âges.

L'*Ecclesia mater,* avec sa nef unique et son enceinte à jour, a désormais sa place marquée dans l'histoire de l'art, à côté de ces Bethléem et Jérusalem mystiques, dont les édicules symboliques sont souvent figurées en *musivum opus* sur les parois des vieilles basiliques[1].

VI. — Après le tableau de l'*Ecclesia mater,* l'on pénètre dans la grande nef. La première mosaïque qui se présente (n° 3 du plan) est placée en travers, le sommet dirigé vers l'axe

1. L'on n'a retrouvé jusqu'ici en Afrique aucune mosaïque murale de ce genre. Mais les scènes représentées au pourtour de la cassette d'argent ciselé qui fut découverte en 1884, en Algérie, dans la basilique d'Aïn-Zirara, permettent de s'en faire une idée, car elles semblent bien reproduire, comme l'a supposé de Rossi, les dispositions et le sujet d'une mosaïque absidale. L'on y voit notamment deux files de brebis, convergeant vers l'Agneau de Dieu, et sortant de deux édicules opposés qui représentent Jérusalem et Bethléem. Or ces deux édicules ont l'un et l'autre la forme de kiosques ajourés, et offrent une grande ressemblance avec le lampadaire d'Orléansville et la basilique de l'*Ecclesia mater.* Ils se rattachent à la même série africaine, qu'ils contribuent, eux aussi, à caractériser. — Cf. de Rossi, *La capsella argentea,* Roma, 1889, p. 22 et pl. III, et Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie,* II, p. 161, n° 8, avec toute la bibliographie relative à la capsella. Ajouter Cabrol, *Dict. d'arch. chrét.* au mot *Afrique,* col. 711, 712 et fig. 148 et col. 723, 724 et note 8.

central, contrairement à l'orientation habituelle[1]. Elle longe l'escalier gauche de l'abside jusqu'à la saillie de la *mensa*.

Fig. 5. — Double tombeau du Scribe et de Victoria.

La mosaïque se développe toute en hauteur : bien que mutilée aux deux bouts, elle mesure encore $2^{m},35$ de haut sur $0^{m},70$ seulement de large (fig. 5). C'est une tombe double : elle recouvrait un sarcophage en plomb renfermant deux squelettes, l'un d'homme, l'autre de femme, et figure elle-même, l'un au-dessus de l'autre, deux personnages de sexe différent. Au sommet du tableau apparaît un homme dans la force de l'âge, nu-tête, à barbe et cheveux noirs, assis à un pupitre massif qui le masque jusqu'à la taille. Il est en train d'écrire sur un rouleau de papyrus[2], et l'on distingue nettement les lettres qu'il vient de tracer au calame, deux majuscules complètement formées et la haste verticale d'une troisième, inachevée :

MAI

C'est l'attitude du portrait de Virgile, tel que, dès le premier siècle de notre ère, il apparaissait dans les manuscrits illustrés, en tête des œuvres du poète[3]. Les imagiers chrétiens représentèrent d'une façon analogue les auteurs de l'ancien et du nouveau Testament. Le mosaïste de *Thabraca* se serait-il donc inspiré ici de quelque

1. Benet. op. laud., p. 386 et 388, n° 3 ; Gauckler, op. laud., p. 244, n° 3 ; Monceaux, *Enquête sur l'épigr. chrét. d'Afrique*, p. 54 et suiv., n° 258, et figure.

2. La main qui écrit est retournée, et le pouce est mis à l'envers.

3. Gauckler, *Les mosaïques virgiliennes de Sousse*, *Monuments Piot*, t. IV, p. 233 et suiv. et pl. XX.

miniature d'un Livre saint, figurant soit le roi David, soit l'évangéliste saint Marc ? Par une coïncidence vraiment curieuse, les lettres tracées sur le *volumen* conviennent aussi bien au début du mot grec qui commence le livre de David : MAR[αριος] qu'au nom propre : MAR[χος] ou MAR[cus]. Par contre, notre scribe ne porte ni la couronne du roi de Judée, ni les attributs sacerdotaux du premier évêque d'Alexandrie. D'autre part l'épitaphe inscrite au-dessus du buste suffirait à caractériser celui-ci comme un portrait funéraire. Il n'en reste malheureusement que l'*in pace* final. Elle ne peut donc rien nous apprendre ni sur le nom du mort, ni sur sa condition sociale. Le portrait lui-même ne nous renseigne guère mieux. L'homme a le type brachycéphale, la face osseuse et plate, le nez saillant, le poil court et dru des Berbères de Khroumirie. C'est un laïque, et non un clerc ; il porte toute sa barbe — fait exceptionnel à *Thabraca*[1] — et n'est pas tonsuré. Ce devait être un personnage en vue, à en juger par la richesse de son costume brun, brodé de perles aux épaules et aux poignets, en outre des empiècements (*segmenta*[2]) et des bandes brodées (*clavi*) habituels. Il porte autour du cou, comme un collier, une sorte d'écharpe blanche, où il faut voir sans doute l'*orarium* dont aimaient à se parer tous les habitants de *Thabraca*, prêtres et laïques, hommes et femmes[3], sans distinction de classe ni de sexe. Cette bande d'étoffe est, il est vrai, disposée ici d'une manière très particulière, mais qui n'est pas sans exemple en Afrique[4] : ce serait une erreur de la prendre pour un insigne sacerdotal.

1. La Blanchère, *Tombes en mosaïque de Thabraca*, p. 15. Sur 81 mosaïques de cette série, une seule, celle que nous reproduisons à la page 200 (fig. 6), figure un personnage barbu.

2. Et non *calliculae*, comme le dit La Blanchère, ibid., p. 15 et 16. Ce mot, dont l'archéologie chrétienne a peine à se débarrasser, n'est qu'un barbarisme moderne, résultant d'une fausse lecture de deux passages des *Actes de Sainte-Perpétue et de Sainte Félicité* où il est question de *galliculae*, ou chaussures de luxe ; cf. Pio Franchi de' Cavalieri, *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, cité par J. Wilpert, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*, Köln, 1898, p. 27.

3. La Blanchère, op. laud., p. 17.

4. Dans la mosaïque du Banquet, que j'ai découverte en 1896 à Carthage, cet *orarium* en collier est porté par un des convives, dont le visage est encadré de favoris, ce qui prouve que le personnage n'a aucun caractère sacerdotal. Cf. La Blanchère et Gauckler, *Catal. du Musée Alaoui*, p. 31, A,

Ainsi caractérisée, cette image présente d'étroits rapports avec un autre portrait funéraire en mosaïque découvert en 1890, à *Thabraca,* dans le cimetière urbain entourant la grande basilique, et qui n'a jamais été publié jusqu'ici[1]. Nous le reproduisons ci-contre (fig. 6) en raison de ses remarquables particularités. C'est le buste d'un homme jeune encore, à grande barbe blonde. Sa dalmatique est, elle aussi, richement ornée de *segmenta* et de *clavi*, mais il n'a pas *l'orarium*. Au-dessus du portrait, un chrisme constantinien dans une couronne, et une épitaphe en latin barbare que je lis ainsi : *Se[cundi]nus dulcis in pace et recquae*. Au-dessous, un objet tronconique à deux anses, où La Blanchère avait cru voir une urne décorée d'un chrisme. C'est en réalité, un boisseau en bois, cerclé et renforcé d'une armature en fer. Il surmonte une large barre rectangulaire, qui n'est pas un simple support, mais bien la règle plate[2], le *rutellum* dont les mesureurs de l'annone se servaient pour niveler au ras de l'orifice le tas de blé versé dans le boisseau. Nous avons donc ici l'image d'un *mensor frumentarius,* d'un marchand de grains, ou d'un meunier.

Fig. 6. — Tombeau d'un *mensor frumentarius.*

Quant au personnage de la mosaïque VI, c'est évidemment un homme de bureau, un scribe. Assis à son pupitre, il se livre à son occupation habituelle. Or les lettres qu'il trace sur le *volumen* sont

n° 162 ; Gauckler, *C. R. Acad. inscr.*, 1898, p. 643 ; le *Tour du Monde,* 1896, n° 42 (figure de la page 322) ; Audollent, *Carthage romaine,* p. 225 et 661.

1. La Blanchère et Gauckler, *Cat. du Musée Alaoui*, p. 19, A, n° 68.

2. Comparez à une peinture des catacombes de Rome, publiée par Mgr J. Wilpert, *Ein neu entdeckte Fresko in der Katakombe der heil. Domitilla,* p. 20 et planches I, II et III, et *Peintures des Catacombes,* édition allemande, p. 532 et suiv. — Voir aussi les divers boisseaux, accompagnés de leurs râteaux, figurés en bas-relief sur le sarcophage du meunier, au Musée du Vatican : Otto Jahn, *Berichte der saechsischen Gesellschaft der Wissenschaften,* 1861, p. 346 et suiv. et pl. XII, 3 ; et Amelung, *Die Sculpturen des Vatican. Museums,* I, p. 778 avec la bibliographie, et *Album,* pl. 84.

les mêmes que celles qui commencent le mot : *MARtyr*. Ne serait-ce donc pas quelque notaire ecclésiastique[1], écrivant la vie d'un martyr, peut-être celle du saint auprès duquel il s'est fait enterrer ?

Au-dessous du scribe apparaît une orante, les yeux levés au ciel. C'est une femme âgée, à la physionomie ascétique, aux cheveux blancs, au visage amaigri[2] : elle est vêtue d'une *stola strisciata* verte, avec des *clavi* noirs, qui tombe jusqu'aux pieds, chaussés de souliers fermés bruns. La tête est à demi recouverte d'un grand voile blanc[3] qui descend sur la nuque et s'enroule ensuite autour des épaules, emprisonnant le buste entier comme une guimpe. En bas, à gauche de l'orante, brûle un grand cierge, bariolé de rouge, de jaune et de blanc, tandis qu'à droite, sont plantés de côté deux rosiers ; l'un d'eux sépare deux oiseaux affrontés, des poules de Carthage, à plumage sombre et crête rouge[4]. De part et d'autre des épaules sont deux colombes. Une épitaphe de deux lignes, que surmonte une croix ansée[5], encadre la tête de l'orante, dont elle nous fait connaître le

1. M. Monceaux, op. laud., p. 172, et *Enquête...*, p. 56 et suiv., n° 258, admet mon identification.

2. Gauckler, *Bull. des Antiq. de France*, 1905, p. 244, où j'ai écrit à tort « jeune femme ». J'avais d'abord confondu les bandeaux de cheveux blancs, séparés par une raie médiane, qui encadrent le front, avec le voile qui recouvre le sommet du crâne.

3. A *Thabraca*, l'orante a rarement la tête voilée : La Blanchère, op. laud., p. 15, ne cite qu'une exception à cette règle. Il faut y ajouter le portrait de *Perpetua*, découvert en 1896 : Gauckler, *Notes d'épigraphie latine, Bull. arch. du Comité*, 1901, p. 140 et suiv., n° 67 ; et peut-être celui de *Gaetula* (ma lecture), où M. Gouvet a cru reconnaître, au lieu du voile, un nimbe entourant la tête : *Bull. arch. du Comité*, procès-verbaux, séance du 10 février 1903, p. XI. Comparez à l'orante voilée *Aurelia* d'une mosaïque tombale de Sfax : Hannezo et Féméliaux, *Bull. arch. du comité*, 1900, p. 150 et suiv., n° 1. — Pour la coiffure des vierges en Afrique, cf. Tertullien, *De virginum velamine*, 7, et Audollent, *Carthage romaine*, p. 592.

4. Cf. Benet, op. laud., p. 386 : « pintades ». L'on sait que la pintade est originaire de l'Afrique du Nord. La forme générale de l'oiseau figuré par le mosaïste de *Thabraca* convient assez à cette identification, mais le plumage devrait être constellé de points blancs. Il est ici d'un vert foncé uni, avec un trait blanc soulignant les ailes, et une crête rouge. C'est une espèce intermédiaire entre la poule et la pintade.

5. Le plus ancien exemple de la croix ansée à droite, avec le P grec, remonte à 425 (*Bulletin d'Oran*, 1888, p. 89). Mais l'absence de tout document exactement daté avant le v^e^ siècle ne suffit pas à prouver que ce monogramme n'ait pas pu être en usage en Afrique beaucoup plus tôt. Il apparaît sur les plus anciennes mosaïques de la nécropole chrétienne de *Taparura* (Sfax), celles des orantes [*Ro*]*gata* et *Aurelia*, qui présentent d'étroits rapports avec le tombeau de *Victoria*, et qui remontent, à mon avis, à la première moitié du IV^e^ siècle. Cf. Vercoutre, *Revue arch.*, série III, X, p. 183 ; La Blanchère et Gauckler, *Catal. du Musée Alaoui*, A, n° 31, p. 14 ; *C. I. L.*, VIII, *Suppl.*, 11085.

nom. Je reproduis ce texte en caractères épigraphiques, faute de pouvoir en proposer une lecture qui me satisfasse[1].

☩
UICTO RIA
HLIASI NPACH

Le V initial du nom *Victoria* a la forme lunaire. Les deux couples de hastes verticales, H, qui commencent et terminent la seconde ligne, semblent tous deux représenter des E : ELIAS IN PACE. Quant à l'S, qui apparaît au milieu de la ligne, je ne sais comment l'interpréter. J'hésite à y voir un sigle, la lettre initiale d'un mot tel que *s(ancta)*, *s(acra)*, *s(acerdos)*. Tous les détails de ce portrait : le costume d'une austérité monacale, le voile recouvrant la tête, l'attitude hiératique, le chrisme dessiné au sommet du tableau, le cierge allumé à la base, conviendraient à une religieuse. Mais ce ne peut être une vierge. Ensevelie dans le même tombeau que le scribe, la défunte lui était évidemment unie par une étroite parenté.

Ce n'était vraisemblablement pas son épouse, car la différence d'âge est trop grande ; c'était peut-être sa mère, une veuve, ce qui expliquerait l'aspect austère et presque monacal de son image[2].

VII. — Au milieu du chœur, la première rangée de mosaïques était interrompue par la saillie d'un socle en maçonnerie, en partie encastré dans les degrés accédant de la nef à l'abside, qu'il partageait en deux petits escaliers distincts. Ce caisson, très volumineux, était fait d'un solide béton, garni extérieurement sur toutes ses faces de tuiles plates[3]. La table supérieure, affleurant au niveau de l'abside, ne présentait ni ornement, ni inscription : elle était sans doute cachée par un autel, qui devait être en bois, car il n'a pas

1. Je renonce à lire : *Victoria, filia s(acra)*, comme je l'avais proposé d'abord : Gauckler, *Bull. des antiq. de France*, p. 244. Il me paraît aussi impossible de lire : *Victoria* [*pue*]*l*[*l*]*a s(acra)* comme le suppose M. Monceaux, *Enquête...*, p. 57.

2. Pour la classe spéciale des veuves dans la primitive église d'Afrique, cf. Audollent, *Carthage romaine*, p. 593 et suiv., avec tous les textes.

3. Benet, op. laud., p. 383.

laissé de traces[1]. C'est évidemment la *mensa* qui recouvrait le tombeau du martyr; mais ce n'est pas la *mensa* primitive. Celle-ci était plus petite et plus basse, ainsi que nous avons pu nous en rendre compte en faisant démolir l'empâtement de blocage qui masquait les restes très mutilés du premier sépulcre[2]. Elle indiquait l'emplacement exact où était déposée la dépouille mortelle du martyr ; et, en effet, en fouillant au-dessous, nous avons retrouvé, au milieu du degré de l'abside et en travers de l'axe central, un grand sarcophage maçonné, encastré dans la première marche (fig. 3). Le tombeau était en bon état, mais le couvercle portait des traces d'effraction. Les reliques avaient disparu. L'auge était vide.

La *memoria* a donc été violée et pillée une première fois avant sa destruction complète, mais à une époque relativement assez basse, car la restauration de la *mensa* est postérieure à l'établissement de la tombe voisine du diacre *Crescentinus* sur laquelle elle empiète.

En réparant la *mensa* primitive, on l'agrandit et l'on y engloba un tombeau en caisson, long de $1^{m},70$, large de $0^{m},80$ et haut de $0^{m},30$, qui précédait l'abside en avant, dans le chœur, et qui se détachait en ressaut, dans l'axe central de la nef, formant barrière entre les deux escaliers qui montaient à l'abside. Ce caisson avait lui-même recouvert une tombe plus ancienne dont il utilisa les débris ; la maçonnerie dont il se compose contenait plusieurs fragments de l'épitaphe d'un certain *Abundantius*, gravée de figures symboliques d'un caractère archaïque[3]. On laissa le sarcophage primitif intact dans le sous-sol, et l'on installa le nouveau tombeau au-dessus. L'on réussit ainsi à assurer au défunt dont il renfermait les restes la place d'honneur de la basilique, sans en déposséder pourtant le premier occupant.

1. Pour les autels en bois, si fréquents en Afrique, cf. les textes cités par Holtzinger, *Die altchristliche Architektur*, p. 115, et Gsell, *Monum. ant. de l'Algérie*, II, p. 145, note 5.

2. Les photographies instantanées prises au cours des travaux par MM. Pradère et Sadoux m'ont permis d'interpréter et de compléter les observations faites à ce sujet par M. le capitaine Benet.

3. Benet, op. laud., p. 392, n° 32. — L'inscription remonte au plus tard à la fin du III^e^ siècle de notre ère.

Ce devait être un personnage important ; malheureusement, si la mosaïque qui recouvrait le caisson est assez bien conservée sur les parois latérales, où apparaissait l'image du Paradis avec des oliviers, des paons, mâle et femelle, des colombes, un agneau, le portrait du mort qui devait être représenté au-dessus, comme dans le tombeau de *Dardanius,* a été détruit dès l'antiquité. Il ne subsiste qu'une partie de la grecque qui l'encadrait, et quelques lettres insignifiantes de l'épitaphe qui le surmontait : *... o ... os ... ie ... [i]n pace*[1]. Cette mutilation si regrettable doit dater de la même époque que celle de la *memoria* voisine.

Lorsque l'on restaura celle-ci, l'on fit disparaître toutes les traces de la profanation du sanctuaire, en recouvrant d'un seul massif de maçonnerie la première *mensa* et le caisson voisin, que l'on transforma en reliquaire. Dans l'auge intérieure, qu'avait occupée le premier cadavre, l'on déposa en tas les ossements de six squelettes, provenant sans doute de victimes de la récente persécution. Ces martyrs orthodoxes avaient été décapités : leurs crânes, violemment détachés de la colonne vertébrale, étaient tous réunis au centre de l'ossuaire. L'on plaça sur celui-ci un nouveau couvercle fait d'une grande plaque de marbre anépigraphe, et l'on noya le tout dans la maçonnerie de la nouvelle *mensa* qui se dressa, plus massive et plus haute que la première, mais à la même place, entre les deux escaliers de l'abside.

VIII. — Au delà de la *memoria,* devant l'escalier de droite de l'abside[2], se présente le tombeau d'un diacre nommé *Crescentinus,* qui semble avoir souffert pour la foi et être mort en odeur de sainteté (n° 4). C'est un tableau rectangulaire, haut de 1m,90 et large de 0m,95, à trois registres superposés que borde une corniche à chevrons[3] (fig. 7). Au sommet, les jardins du Para-

1. Benet, ibid., p. 383, n° 25.

2. A gauche, la bordure était à demi recouverte par la maçonnerie de la *mensa* restaurée. Elle était contiguë au caisson que celle-ci recouvrit.

3. Benet, ibid., p. 386, n° 4 ; Gauckler, op. laud., p. 245 ; Monceaux, *Enquête sur l'épigr. chrét. d'Afrique,* p. 57 et suiv., n° 259, et figure.

dis, vaste paysage absolument incohérent: sous un arbre touffu, planté à l'envers dans le ciel et sortant d'un terrain qui occupe la place des nuages[1], trois cavaliers galopent en sens divers ; à leurs pieds trois colombes becquettent des roses plus ou moins cruciformes[2]. Au-dessous, l'épitaphe, très longue, glorifie en termes assez embrouillés les vertus du défunt, qu'elle assimile à un martyr:

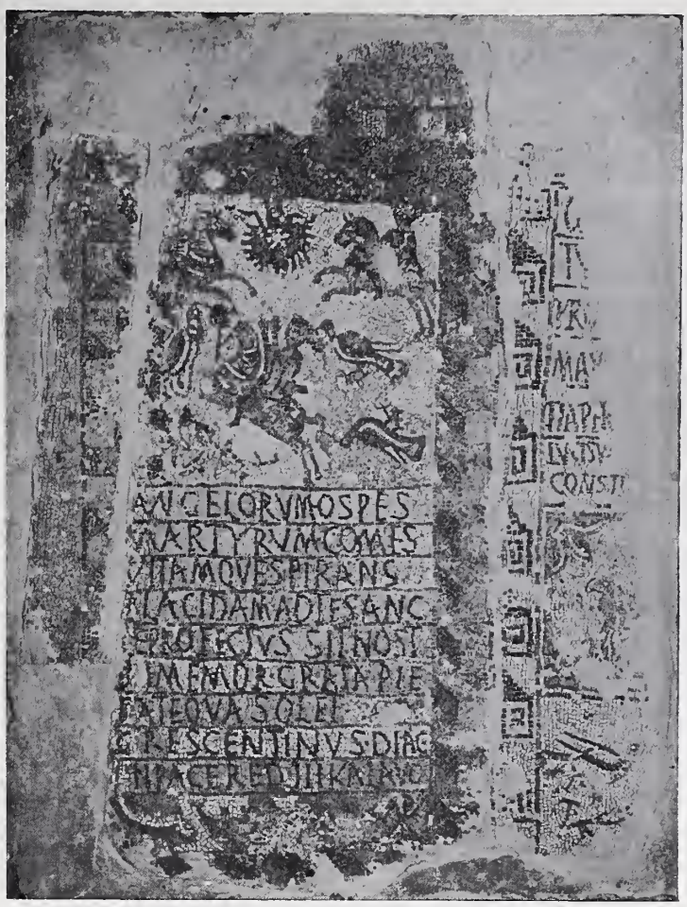


Fig. 7. — Tombeau du diacre Crescentinus.

Angelorum (h)ospes, martyrum comes, vitamque spirans placidam, ad te, sancte, profectus, sit nostri memor, grata pietate qua solet — (palme)[3] — *Crescentinus diac(onus) in pace red(didit) [spiritum] tertia die kal(endas) aug(ustas).*

Enfin, le registre inférieur symbolise le Christ, l'Église et les fidèles: il présente, au milieu, un monogramme constantinien, vers lequel se dirige une nef avec l'*alpha* et l'*oméga* sur la coque, et que suit un dauphin nageant dans le sillage.

1. L'on comprend que M. le capitaine Benet l'ait pris pour « un soleil devant lequel trois cavaliers font cabrer leurs chevaux » (ibid.).

2. Aucune ne tient dans le bec « une croix », comme le dit M. le capitaine Benet, ibid. — Comparez aux colombes des mosaïques *d'Abdeu* (La Blanchère et Gauckler, ibid., A, n° 64) et de *Fortunata* (ibid., n° 45). Dans ce dernier tableau, seul, l'un des oiseaux picore une croix de forme indiscutable.

3. La présence de cette palme, précédant immédiatement le nom de *Crescentinus*, semble indiquer que le défunt avait subi le martyre. Cf. Monceaux, loc. laud.

Cette mosaïque, d'un dessin si naïf, est d'une extraordinaire richesse de matière. L'on y a prodigué les smaltes précieux que l'on avait continué de ménager ailleurs, et dont le fastueux éclat contraste étrangement avec la rudesse du travail.

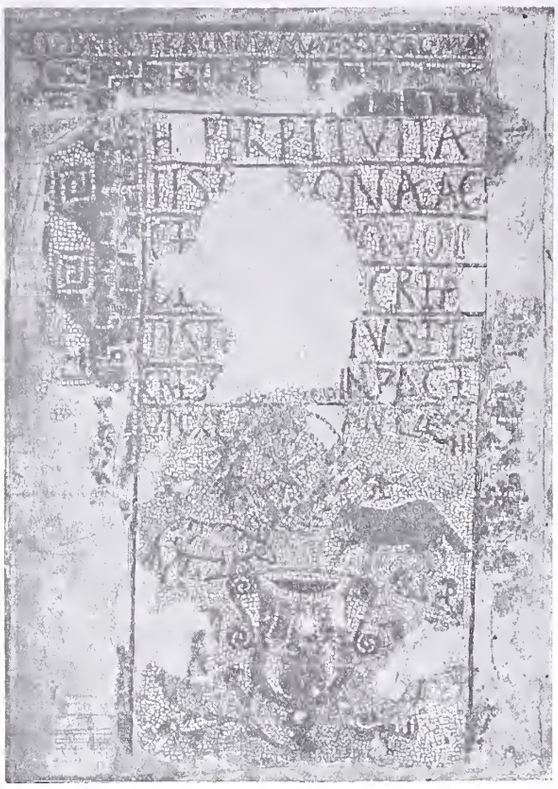


Fig. 8. — Tombeau de Stercorius et de Crescentia.

IX. — La mosaïque suivante (n° 5) est entièrement détruite à droite[1] (fig. 7). Une large grecque à fond blanc entoure trois registres superposés. Au sommet l'épitaphe, que ses lacunes ont rendue inintelligible: *o...|tis...|pro...|max...|tia per...|lucis v...|constit...|* (ma lecture). Au milieu, l'agneau, dans un cadre cantonné de quatre fleurons. Au bas, une colombe voletant sur un rameau fleuri.

X. — Puis vient, sous le premier entrecolonnement de la galerie placée à droite de la nef, un tombeau double (n° 6), recouvrant les sarcophages géminés de deux époux: *Stercorius* et *Crescentia*[2] (fig. 8). La mosaïque, presque aussi large que haute (1^{m},90 sur 2 mètres) est surmontée d'un titre épigraphique qui donne les dates des décès de l'un et l'autre défunts: *Red(iderunt) [spiritum]; pater* 16 *[die] kal(endas) nov(embres), mat(er)* 15 *[die] kal(endas) mai(as)*.

Le tableau proprement dit est bordé d'une grecque interrompue.

1. Benet, ibid., p. 388, n° 5.

2. Benet, ibid., p. 389, n° 6; Gauckler, op. laud., p. 245 et suiv., n° 5. — La restitution que je propose pour le nom propre: *Ste[rcor]ius* n'est pas absolument certaine; l'on pourrait lire aussi: *Ste[phan]us*, par exemple. J'ai préféré *Stercorius*, parce que ce nom d'humilité était très répandu parmi les premiers chrétiens d'Afrique. Cf. Le Blant, *L'épigr. chrét. en Gaule et dans l'Afrique romaine*, p. 95 et suiv.

L'épitaphe, tracée au sommet, a beaucoup souffert, et présente des lacunes difficiles à combler ; voici comment je crois pouvoir l'interpréter : *H (anc) perpetuitatis corona[m] accep[erunt.....] quod Deo creati, Ste[rcor]ius et Cresc[entia] in pace vi<c>xe[runt] an[nis]* 188.

Le nombre 188[1] représente le total des âges des deux époux : je ne crois pas qu'il existe dans toute l'épigraphie latine un autre exemple de cette particularité singulière.

La couronne de la vie éternelle qu'ont méritée les pieux époux figure au milieu du tableau, entourant un chrisme constantinien et accostée de deux colombes.

Au-dessous, dans un parterre fleuri de roses et égayé d'oiseaux divers, se dresse le canthare mystique d'où jaillissent les quatre fleuves se répandant deux par deux sur les faces opposées du vase[2]. La brebis et l'agneau s'approchent de l'orifice ; la première s'agenouille pour y boire, l'autre reste debout un peu plus à l'écart. Mais, pas plus ici que dans la mosaïque de la religieuse *Victorina* (IV), il ne me semble qu'il faille attacher à cette opposition d'attitude une valeur symbolique[3]. La brebis et l'agneau représentent le couple de fidèles enterrés sous la mosaïque, et non, comme on pourrait le croire, l'Élu et le Réprouvé au Jugement dernier.

XI. — Les tombes du bas côté de droite sont détruites, à part quelques débris de la première (n° 7), qui représente un *calathos* fleuri entre deux rosiers.

1. Et non 186 ans, comme une faute d'impression me le fait dire dans le *Bulletin des Antiquaires de France*, 1905, p. 246 et note 1. Cf. aussi *Revue archéologique*, 1906, II, p. 209, Cagnat et Besnier, *L'année épigraphique*, n° 44 : « 186 ans, total des années des deux défunts ». — Le signe ς = 6 est suivi de deux barres verticales ςII.

2. L'on ne voit donc ici que deux des quatre fleuves : ce sont les deux taches blanches, en forme de virgules opposées, qui se rattachent à l'orifice du vase par de minces chaînettes. Je ne crois pas qu'on puisse les confondre avec de simples godrons d'un vase à panse côtelée.

3. Il y a cependant lieu de remarquer entre les deux quadrupèdes d'autres différences, trop caractéristiques pour qu'il soit possible de les négliger tout à fait : la brebis qui s'abreuve est d'une blancheur immaculée, couleur de l'innocence ; l'agneau, au contraire, a un pelage sombre, la noirceur des méchants. La première est figurée à la droite du vase mystique, à la place des Élus, ou du Bon Larron, tandis que le second se tient à gauche, du côté des Réprouvés et du Mauvais Larron.

La rangée suivante correspond au second entrecolonnement. Plus éloignée de la *memoria*, elle semble avoir été réservée à des personnages moins importants, et a été remaniée à diverses reprises. Les tombes en ressaut qui surchargèrent peu à peu le pavement primitif l'ont gravement endommagé.

XII. — Dans le bas côté de gauche, il ne subsiste qu'une mosaïque de la première époque. C'est un tableau haut de 2 mètres

Fig. 9. — Tombeau de Victoria.

et large de $0^{m},70$, tourné vers l'extérieur de la nef[1] : il est bordé d'une torsade. Au milieu, l'épitaphe : *Victoria* [*d*]*ulcis in pace,* partage en deux une vaste prairie, où broute, agenouillé dans l'herbe, un quadrupède difficile à identifier, cheval, âne, ou simplement agneau, et que traverse une oie suivie de cinq oisons[2] (fig. 9). Ce motif pittoresque a été emprunté à l'art alexandrin ; c'est une variante du groupe de la poule et des poussins souvent figuré, en Afrique, sur les lampes d'argile, comme le prouvent les divers spécimens que nous avons trouvés à Carthage, à Sousse, à *Bulla Regia*[3]. Je n'en connais pas d'autre exemple à l'époque chrétienne.

1. Benet, op. laud., p. 389, n° 8.

2. Ou peut-être une cane et ses canetons. Il est difficile de se prononcer sur des figures aussi imparfaites. A première vue, on pourrait prendre les cinq oisons pour des colombes.

3. La Blanchère et Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui,* p. 178, K, n° 302. — Les autres exemplaires que j'ai fait entrer aux musées du Bardo et de Sousse sont encore inédits.

XIII-XIV. — Immédiatement après la colonnade, se présente un groupe de deux tableaux assez banals, superposés sur le même axe : le premier, contigu à la base de la seconde colonne (sans numéro sur le plan Benet), n'a conservé que la fin de l'épitaphe tracée au sommet : ...*in pace*. Au centre, entre deux rameaux fleuris, une croix entrelacée dans une couronne ; en bas, une colombe. Le second (n° 9), mesurant 1m,90 sur 1m,10[1], présente, dans un champ de quatre feuilles et de croisettes, une épitaphe mutilée, dont on ne lit plus d'une façon certaine que les dernières lettres... *ka in p* [*ace*].

XV. — Le tombeau suivant[2] est d'un tout autre genre, et semble postérieur en date (dernières années du Ve siècle). C'est un caisson de blocage, mesurant 0m,70 de largeur et 2 mètres de longueur. Il dépasse de 0m,90 le niveau du pavement primitif, auquel il se rattachait par un revêtement en mosaïque d'assez mauvaise qualité, et qui n'a pas tenu. Le tableau de la face supérieure subsiste seul, les parois verticales s'étant toutes effritées ; il est fait de gros cubes de brique ou de pierre, sans marbre ni pâtes de verre. Une bordure en dents de scie l'encadre. Au milieu, un bandeau en fer à cheval, opposant sa convexité à la colonnade, porte l'épitaphe mutilée : ...*ta*...[*fid*]*elis in p* [*ace*]. Il enserre une couronne chargée d'un carreau cruciforme. Au-dessus, dans une autre couronne, se détache, en blanc sur un fond sombre, au lieu du chrisme constantinien des tombes plus anciennes, une croix équilatérale, pattée et bouclée à gauche[3]. Quatre cierges très ornés brûlent au bas du tableau[4]. Deux autres caissons en ressaut, très détruits aujourd'hui, accompagnaient

1. Benet, op. laud., p. 389, n° 9.

2. Benet, op. laud., p. 391, n° 27.

3. La forme de cette croix ansée diffère sensiblement de celle qui figure au-dessus de l'orante *Victoria* (mosaïque VI); ce dernier monogramme, bien plus ancien, me paraît dériver de la croix ansée en *tau* des tombeaux puniques antérieurs à l'époque chrétienne.

4. On pourrait aussi les prendre pour des gousses ou des courges, ornement très fréquent sur les mosaïques de basse époque, notamment sur celles de la basilique byzantine d'*Uppenna* (Cf. Robin, *Note sur la basilique byzantine d'Uppenna, Bull. arch. du Comité,* 1905, p. 368 et suiv.). On le retrouve d'ailleurs dans la chapelle même, sur la tombe de la religieuse *Privata*. — L'on n'avait jamais rencontré jusqu'ici, à Tabarka, plus de deux cierges sur un même tableau.

le premier, interrompant la rangée des tombes de la première époque.

XVI. — Celle-ci reparaît au milieu de la nef avec quelques débris assez insignifiants ; puis elle est de nouveau recouverte par un tombeau plus récent (dernières années du v^e^ siècle), mesurant 2 mètres de haut sur 0^m^,70 de large[1] (n° 26). Un encadrement dentelé entoure deux colombes becquetant un rosier fleuri ; au-dessous, entre deux lourds carreaux cruciformes et dans une couronne, un monogramme, de forme rare et tardive, avec la croix à branches égales, pattée, bouclée à gauche, accostée de l'*oméga* à gauche et de l'*alpha* à droite, tous deux placés au-dessus de la barre horizontale[2] ; enfin, au bas du tableau, une épitaphe, mutilée à la fin de chaque ligne, ce qui la rend en partie inintelligible : *Flavius...| ardus...| merum a... |Cottorus... |ioru vixit a[n]nis quadra[gi]nta* (ma lecture).

XVII. — Les mosaïques tumulaires retombent ensuite au niveau primitif, se succédant sans intervalles, au nombre de cinq, jusqu'au milieu du bas côté de droite. La première[3] (n° 10) présente au sommet l'agneau et la colombe ; puis, dans une couronne, l'épitaphe d'une certaine... *nia du[lc]is in pa[ce]* ; enfin, à la base, le jardin céleste.

XVIII. — La suivante[4] (n° 11), très étroite, est simplement ornée d'un motif imbriqué. Elle recouvrait le tombeau d'une ou peut-être de deux religieuses : *Victorina* surnommée *Plautilla*, ou *Victorina* et *Plautilla* ; l'épitaphe tracée au sommet est très mutilée, et difficile à restituer : *[Vict]orina, [virg]o sacra [...quae?] et [Plau]tilla [in] pace r[equievit] c...?* (ma lecture).

XIX. — La troisième mosaïque[5] (n° 12), beaucoup plus large, s'étale dans le second entrecolonnement ; le haut manque. L'épitaphe : *Mar|cia, |in p|ace*, est inscrite au centre, dans un cercle entouré de roses et de colombes. Au-dessous apparaît l'agneau passant à gauche.

1. Benet, op. laud., p. 391, n° 26.

2. Le seul chrisme de forme analogue connu jusqu'ici en Algérie remonte aux environs de l'année 540. Cf. *C. I. L.*, 4799. Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie*, II, p. 115.

3. Benet, ibid., p. 389, n° 10.

4. Benet, ibid., p. 389, n° 11.

5. Benet, ibid., p. 389, n° 12.

XX. — Les deux derniers tableaux sont placés dans le bas côté. Le premier (n° 13) est aux deux tiers détruit[1], ce qui est d'autant plus regrettable qu'il représentait en pied un personnage important. Le haut a disparu à partir des genoux, mais le peu qui subsiste est suffisamment caractéristique (fig. 10). L'on distingue encore les pièces essentielles du costume : sur la dalmatique brodée, assez courte, est jetée une planète étroite, brun foncé[2], dont la pointe triangulaire tombe jusqu'à terre ; les jambes sont protégées par des molletières collantes[3] ; les pieds sont chaussés de mules découpées, emboîtant le talon et l'extrémité des orteils, comme les *campagi* patriciens qui étaient réservés aux dignitaires de l'Église ou du Palais, et à leurs familles[4]. Enfin, à gauche du défunt, du côté rituel[5], est déposé un *volumen,* sans doute un Livre saint, auprès de son *arca*, coffret de bois rectangulaire à couvercle bombé. Le bas du tableau est occupé par le couple habituel de la brebis et de l'agneau, de part et d'autre de

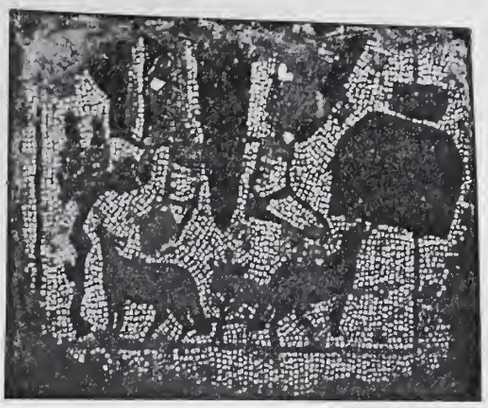


Fig. 10. — Fragment du tombeau d'un dignitaire.

1. Benet, ibid., p. 389, n° 13.

2. Pour la planète, ou *paenula* épiscopale, cf. Mgr L. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, p. 380.

3. Il en est de même pour l'orant *Pelagius,* dont la mosaïque est conservée au Louvre. Cf. *C. I. L.*, 17389, avec toute la bibliographie. Rien ne prouve que ce *Pelagius* soit un évêque, comme on continue à le répéter (Cabrol, *Dictionn. d'arch. chrét.* Afrique, p. 720), sur la foi d'un premier éditeur (*Bull. des antiq. afric.*, p. 128), qui avait pris pour les deux montants verticaux d'une chaire épiscopale les cierges allumés de part et d'autre de l'orant. Un autre orant de *Thabraca, Abdeu,* porte des chaussettes blanches. Comparez aussi à une mosaïque mutilée de la nécropole de *Taparura,* représentant un personnage « dont le pied est pourvu d'une *chaussette* rouge et d'une crépide en cuir noir bleuâtre », Vercoutre, *La Nécropole de Sfax, Revue arch.*, série 3, X, p. 185, 3°.

4. C'est la chaussure de *Pelagius* (*C. I. L.*, 17389), celle d'*Abdeu* (La Blanchère et Gauckler, *Catal. du Musée Alaoui,* A, p. 19, n° 64), et aussi celle de l'enfant *Dardanius,* qui devait être le fils d'un personnage important, à en juger par la richesse de son tombeau (La Blanchère, *Caisson de tombe entièrement décoré de mosaïques,* ibid. Pl. VII). Sur le caractère aristocratique des *campagi,* cf. Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiq.*, s. v. ; Wilpert, *die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten,* p. 33, n° 18 ; Mgr L. Duchesne, *Origines du culte chrétien,* p. 395.

5. C'est toujours de la main gauche que les évêques tiennent la Bible.

la rose ; mais ici, au lieu d'être affrontés comme à l'ordinaire, ils se tournent le dos et lèvent la tête en sens opposé, l'un vers le *volumen*, l'autre vers un arbuste symbolisant le Paradis. Leur mouvement est plein de naturel. L'œuvre est d'un bon style, qui fait d'autant plus regretter les mutilations qu'elle a subies.

XXI. — La dernière mosaïque (n° 14)[1], est d'un dessin plus lourd, mais d'une grande richesse de matière. Il n'en reste que le registre inférieur, qui figure la nef de l'Église voguant à pleines voiles. La bordure du tableau est double : à l'intérieur une large grecque, et, autour, un bandeau de style byzantin, gemmé de cabochons ronds ou en losanges, tout rutilants d'émaux. Ceux-ci, ayant été endommagés par endroits, furent remplacés, comme le fait se produit souvent en Afrique, par de grossiers *emplâtres,* des plaquettes de marbre polychrome de forme et de dimensions irrégulières, incrustées dans le pavement. C'est là d'ailleurs la seule restauration antique que nous ayons pu constater dans les mosaïques de la *memoria*. Les réparations de ce genre auraient été plus fréquentes, si le sanctuaire avait servi plus longtemps.

XXII. — A partir du troisième entrecolonnement, le sol de la basilique est profondément bouleversé[2]. Les dalles tumulaires sont détruites pour la plupart : celles qui subsistent sont moins bien alignées. C'est d'abord, au milieu du chœur et dans l'axe central, la tombe d'une religieuse (n° 15), ornée d'un banal carreau que surmonte l'épitaphe : ... *dicata* [*Vic*]*toria, puella, in pace,* et que souligne une autre inscription faisant connaître l'auteur du monument, ou du moins celui qui en fit les frais, car à l'époque chrétienne le mosaïste signe rarement ses œuvres : *fecit* SRES▒WVS (lecture de M. le capitaine

1. Benet, op. laud., p. 389, n° 14.

2. C'est ce qui a fait supposer à M. le capitaine Benet que l'autel se trouvait placé à cet endroit. En réalité, la disparition des mosaïques tumulaires s'explique par ce fait que la couche des décombres, qui, en les recouvrant, les protégeait, a été en partie emportée par les érosions. Elles ont aussi beaucoup souffert des travaux de construction de la route pratiquée par le génie militaire à travers la basilique. — Quant aux morceaux de marbre jaune clair recueillis à cet endroit, rien ne permet d'affirmer qu'ils appartenaient à l'autel. Cf., Benet, ibid., p. 380.

Benet, que je n'ai pu vérifier)[1]. Un agneau paît au bas du tableau.

XXIII. — Sous le bas côté de gauche, une tombe en léger ressaut (n° 28) présente en tête le chrisme constantinien, accosté de l'α et de l'ω, dans une couronne de lauriers cantonnée de roses : au-dessous l'épitaphe, presque entièrement détruite, puis le calice accosté de colombes[2]. Bordure en torsade.

XXIV. — Dans l'entrecolonnement de gauche une mosaïque très mutilée (n° 24) recouvrait la tombe soit d'un lecteur, soit d'une religieuse, suivant la restitution que l'on adoptera pour l'épitaphe incomplète que M. Benet a lue ainsi[3] : ▒IVLIA | ▒VENERIVS | ▒LLC▒▒N PACE : *Julia Veneri[i f(ilia)]* ou *Veneri[a], v(irgo) s(acra)..., lec...*? *in pace* ou bien ... *Julia[nus] Venerius... lec[tor i]n pace* (V^e^ siècle).

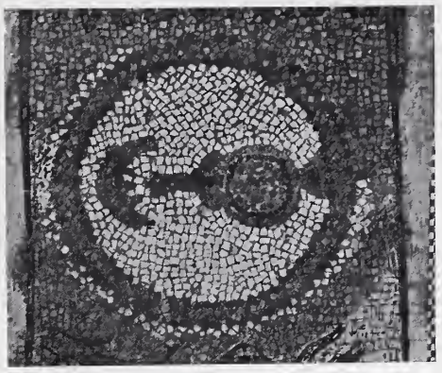


Fig. 11. — Fragment d'un tombeau.

XXV. — Dans l'entrecolonnement de droite, une mosaïque mieux conservée[4] (n° 16), mesurant 1^m^,80 de haut sur 0^m^,70 de large, présentait en son milieu, dans une couronne, un groupe de deux figures symboliques, ingénieusement combinées pour en former une troisième par leur assemblage. C'est l'amphore à long col que nous avons déjà rencontrée sur la mosaïque II, et, au-dessus, coiffant en quelque sorte l'orifice, un croissant à trois rayons[5], la lune radiante (fig. 11). L'ensemble dessine très nettement une ancre. L'effet est certainement

1. Benet, ibid., p. 390, n° 15.

2. Benet, ibid., p. 391, n° 28 et p. 386.

3. Benet, ibid., p. 391, n° 24. — Ce nom de *Venerius*, comme aussi celui de *Veneria* (XXVII) s'est déjà rencontré sur d'autres tombes chrétiennes d'Afrique, notamment à Carthage. Cf. Audollent, *Carthage romaine*, p. 163, note 5, et 598 ; Le Blant, *L'épigraphie chrét. en Gaule et dans l'Afrique romaine*, p. 90. — Comparez à *Iovinus*, autre nom tout païen qui apparaît deux fois sur les mosaïques chrétiennes de *Thabraca*. Cf. La Blanchère, ibid., p. 12.

4. Benet, ibid., p. 390, n° 16.

5. Dans le croissant et dans l'amphore, les cubes sont jaunes, verts et rouges. Les rayons qui sortent du croissant se composent chacun de deux cubes, un vert et un rouge. « Ce serait plutôt, m'écrit M. Merlin, des roses embryonnaires que des rayons. »

voulu, car on retrouve le même groupe, disposé de la même façon, sur une autre mosaïque tombale de *Thabraca,* découverte en 1890 dans les fouilles de la Direction des Antiquités, et conservée au Musée du Bardo[1]. Mais, dans le croissant, La Blanchère avait cru voir une barque[2]. Ce même croissant, qui rappelle celui de Séléné ou de Tanit, si souvent figuré sur les tombes païennes d'Afrique, se retrouve encore à *Thabraca,* mais cette fois sans l'amphore, sur la tombe d'une *Fortunata*[3]. Sur la tombe de la religieuse *Castula,* il est associé à un fer à cheval porté par une hampe qui correspond à la tige de l'ancre[4]. Je ne l'ai jamais rencontré en dehors de Tabarka sur une tombe chrétienne.

Au-dessous de la couronne centrale, l'arbre du Paradis ombrage deux colombes affrontées. Au-dessus, l'épitaphe nous donne le nom du défunt : *Quod Deus.* C'était un vieillard, *senior,* qui demeura jusqu'à sa mort fidèle au Seigneur, c'est-à-dire sans doute à la foi orthodoxe, en dépit de la propagande arienne : *Quod Deu[s] senior, in pace : si sero, sed cum Domino.* Comment interpréter ce texte ? Il semble bien qu'il y ait ici l'un de ces jeux de mots qu'affectionnaient les Africains du Bas-Empire. Le mot *senior* a probablement un double sens. Il désigne un vieillard, mais aussi un membre de cette assemblée des *seniores laïci* qui, dans les églises africaines, à partir du IV^e^ siècle de notre ère[5], assistait et contrôlait l'évêque dans l'administration du temporel, comme un conseil de fabrique.

1. La Blanchère et Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui,* p. 19, A, n° 67 et pl. IV « une gourde à deux anses, la barque portant la rose » — Lire le numéro de renvoi de la pl. IV : *67,* et non *66.*

2. La Blanchère, *Tombes en mosaïque,* p. 6. En admettant cette hypothèse, il faudrait voir dans cette figure symbolique un souvenir de la barque solaire des hypogées égyptiens. — Le croissant n'est pas radié. Il porte une fleur, qui peut être une rose.

3. La Blanchère et Gauckler, op. laud., p. 17, A, n° 45. — Le croissant porte une rose.

4. Ici les trois rayons sortent non du milieu, mais d'une des cornes du croissant, ce qui permet de les confondre avec les trois pennes d'un aplustre ; le fer à cheval à hampe pourrait aussi, à la rigueur, être pris pour un mât de navire. Mon identification n'est donc pas absolument indiscutable.

5. Pour les *seniores,* cf. Kraus, *Encycl.,* s. v. ; L. Duchesne, *C. R. du congrès scientif. des catholiques,* 1891, V, p. 272. En ce qui concerne spécialement l'Afrique, cf. Audollent, *Carthage romaine,* p. 614, note 2 ; Monceaux, op. laud., p. 9, 83 et suiv., avec les références aux nombreux textes africains qui se rapportent à cette institution ; Gauckler, *Bull. arch. du Comité,* 1897, p. 447, n° 275 (épitaphe d'un *senior sodalicii,* à Carthage), et op. laud., 1901, p. 146, n° 77 (triple épitaphe chrétienne de *Puppul,* mentionnant un *senior* et un *junior*).

XXVI-XXVII. — Les dernières mosaïques que l'on ait rencontrées dans la basilique proprement dite recouvraient trois tombeaux d'enfants, taillés en plein roc dans le bas côté de droite : deux d'entre eux appartiennent encore à la troisième rangée, l'un trop détruit pour valoir la peine d'être décrit ici ; l'autre mieux conservé, mesurant $0^{m},50$ de large sur $1^{m},20$ de haut (fig. 12). Ce dernier[1], en cubes de marbre de tons très variés (n° 17), présente au sommet le monogramme constantinien combiné avec la croix, et se détachant en blanc sur un disque brun foncé ; au-dessous l'épitaphe : *Vale[rius]* (plutôt que *Vale[ria]* : dans la lacune qui existe à la fin de la première ligne il y a place pour quatre lettres) *|in pace, vi|xit mens(ibus)* VI : au bas, deux paons, le mâle et la femelle, opposés tête à queue, au-dessus d'une vasque à panse côtelée.

Fig. 12. — Tombeau de l'enfant Valerius.

Fig. 13. — Tombeau de l'enfant Veneria.

XXVIII. — Le troisième tombeau d'enfant (n° 23)[2] est placé entre les deux colonnes qui encadrent l'entrée de la chapelle latérale s'ouvrant à droite du bas côté. Il appartient encore au groupe principal dont il conserve l'orientation. La mosaïque, toute en cubes de marbre, à peu de tons, nous montre la défunte en orante : *Veneria in pace* (fig. 13).

C'est une petite fille debout, priant, les mains bien ouvertes, et les bras largement étendus en croix, au lieu de rester à demi inflé-

1. Benet, op. laud., p. 390, n° 17.
2. Benet, ibid., p. 391, n° 23.

chis[1]. Son costume est intéressant. Elle porte une robe assez courte, à manches vert et rouge, richement brodée et soutachée. Les pieds sont chaussés de souliers bruns. Le cou est ceint d'un collier de perles. Les cheveux relevés en chignon sont également semés de grosses perles. Le front est barré d'une ride horizontale, qui ressemble beaucoup au tatouage en accolade des femmes indigènes de la région de Tabarka[2]. A droite de l'enfant est une colombe ; à gauche, un rosier fleuri ; au-dessous, un paon à queue constellée d'ocelles.

Au delà du tombeau de *Veneria,* et de la colonnade qui marque à cet endroit la limite extérieure du bas côté, le sanctuaire s'élargit. Le mur d'enceinte se décroche vers le Nord pour englober dans la basilique un caveau funéraire plus ancien, taillé en plein rocher. Cette chambre sépulcrale, analogue à celle qui donna naissance à l'abside, abritait sans doute, elle aussi, les reliques d'un martyr. Mais il semble qu'ici, l'on ait scrupuleusement respecté les dispositions primitives du caveau, sombre réduit de forme irrégulière, bas et voûté. Il a malheureusement beaucoup souffert ; des fouilles clandestines pratiquées à cet endroit au lendemain même de l'occupation française en Tunisie (1882), lui ont été plus nuisibles encore que les atteintes des premiers démolisseurs. Le sol a été entièrement bouleversé par des chercheurs cupides autant que maladroits. Il ne reste plus trace ni du tombeau ni du pavement.

L'espace rectangulaire resté libre entre le caveau et le bas côté de

1. C'est l'attitude des orants du second cimetière urbain de *Thabraca*, exploré en 1890. Dans le premier cimetière, celui qui entoure les ruines de la basilique, l'orant a toujours les bras collés au corps. Mais cette différence d'attitude ne prouve nullement une différence d'époque, et l'on ne peut lui attribuer la valeur d'un indice chronologique. Cf. La Blanchère, loc. laud., p. 6 et 14.

2. M. le capitaine Benet avait pris d'abord cette barre pour une bandelette venant s'ajouter à l'ornementation très soignée de la coiffure (lettre du 26 août 1906); il a admis ensuite mon hypothèse d'un tatouage, et a bien voulu prendre la peine de la contrôler sur place, et de me communiquer les très intéressantes indications suivantes, qui la confirment aussi exactement que je pouvais le désirer : « ... Je me suis fait renseigner à ce sujet par un indigène connaissant bien les habitudes « des différentes régions. Les femmes de Tabarka ont, en effet, l'habitude de se faire un tatouage « sur le front, ayant la forme suivante : ⌒. Ce tatouage peut fort bien dériver, avec une légère « variante, du signe que *Veneria* porte sur le front. En dehors de Tabarka, on ne retrouve ce « tatouage que chez quelques peuplades du sud Tunisien » (lettre du 9 septembre 1906).

la basilique, constitue une sorte de chapelle annexe, entièrement pavée de mosaïques tumulaires, qui forment un groupe à part, se distinguant nettement de celui du grand sanctuaire par son orientation différente. Au lieu d'être tournées vers l'abside, les tombes sont dirigées ici vers la porte du caveau. Trois grands sarcophages, symétriquement creusés dans le tuf qui affleure, occupent tout l'espace réservé à l'entrée. Des mosaïques qui les recouvraient, la première, à l'Est, semble avoir été enlevée récemment, et tout me porte à croire qu'il faut l'identifier avec celle de la religieuse *Castula*[1], dont l'emplacement n'a pas été déterminé jusqu'ici d'une manière précise[2]. Ce monument funéraire présente en effet les plus étroits rapports avec les deux mosaïques tumulaires que l'on a retrouvées au-dessus des sarcophages restés intacts. Celles-ci concernent deux vierges : une supérieure de monastère, *Victoria mater*[3], et une simple religieuse appartenant à la même communauté, *Privata*.

XXIX. — *Victoria,* la supérieure[4], occupe naturellement la place d'honneur, au milieu, dans l'axe de la porte (n° 22). De son épitaphe, mutilée au sommet et à droite, l'on ne peut lire en toute certitude que les mots suivants : .... *Victoria ma*| |*ter, dei famula, i*[*n*]| |*pace* : *Glyceria* [*fecit*?]. Sous l'inscription apparaissent deux colombes que sépare un rameau fleuri, puis une large couronne dont l'attribut central est détruit, et, au bas du tableau, un olivier noueux aux branches élancées vers lesquelles deux agneaux tendent la tête avec concupiscence. La

1. *C. I. L.*, 17386 avec la bibliographie. — Ajoutez : Cabrol, *Dict. d'arch. chrétienne,* col. 719, 720 et fig. 157.

2. Les indications de l'article et du plan de M. L. Rebora : Tabarka, *Bull. des Antiq. afric.*, II, p. 126 (plan), 129, et planche VII, sont trop vagues et trop insuffisantes pour que M. le capitaine Benet ait pu les utiliser. Cet officier avait cru d'abord (op. laud., p. 381), que la mosaïque de *Castula* avait été trouvée plus bas que la *memoria,* et plus près de l'église actuelle ; je lui ai soumis mon hypothèse, qu'il préfère aujourd'hui à la sienne (lettre du 9 septembre 1906).

3. Le titre de *mater* apparaît sur deux épitaphes chrétiennes à Carthage : Delattre, *Revue de Constantine,* XXIV, p. 59, n° 92, et Héron de Villefosse, *Bull. des Antiq. de France,* 1892, p. 216. — C'est celui que Victor de Vita donne à sainte Maxime, la supérieure du couvent de femmes de Thabraca. Victor Vitensis, loc. laud.

4. Benet, op. laud., p. 390, n° 22 ; Gauckler, op. laud., p. 247, n° 8 ; Monceaux, op. laud., p. 172.

mosaïque mesure 1^{m},90 de haut sur 0^{m},80 de large. Elle est bordée d'une grecque assez large.

XXX. — La tombe de *Privata*[1], placée à gauche, est un peu plus petite (1^{m},70 sur 0^{m},70), plus sobre et moins ornée; mais les deux inscriptions qu'elle présente sont du plus haut intérêt (fig. 14). C'est d'abord l'épitaphe, rédigée dans le style de celle de *Castula*, qui, dans mon hypothèse, lui aurait fait pendant. Je l'ai lue ainsi, en restituant les parties manquantes *Privata cum | Victoria*[2], *gau|de, triumfa, | consecratae virginitatis | et confessi|onis victricia | portantes | tropea, veste | i[ndu]tae ange[li]ca, in p(a)c(e)*. Puis, au-dessous, dans une couronne cantonnée de courges et de roses, l'acclamation triomphale : *Dignis digna vincentibus corona*. Il semble résulter de ces textes que les deux religieuses, si elles ne subirent pas à proprement parler le martyre, eurent du moins à souffrir pour leur foi, et traversèrent victorieusement de cruelles épreuves. Or elles semblent avoir vécu au v^{e} siècle de notre ère. La fondation du couvent de femmes de *Thabraca* n'est guère antérieure à cette période[3]. D'autre part, le style des épitaphes et du décor dénote une assez basse époque (milieu du v^{e} siècle). La persécution dont *Privata* et *Victoria* ont été victimes n'a donc pu être dirigée contre elles que par les Vandales ariens, très probablement au temps

Fig. 14. — Tombeau de la religieuse Privata.

1. Benet, op. laud., p. 390, n° 21; Gauckler, op. laud., p. 247, n° 7; Monceaux, *Enquête sur l'épigr. chrét. d'Afrique*, p. 60 et suiv., n° 260, et figure.

2. Il y a certainement ici un jeu de mots : *privata cum victoria*. Comparez au jeu de mots analogue qu'offre la dédicace en vers de la *memoria* construite par l'évêque Navigius en l'honneur de la martyre locale *Digna* à Rusicade « ... *Martyris ecclesiam venerando nomine* DIGNAE », *C. I. L.*, VIII, 19913; Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie*, II, p. 248, 249; Monceaux, *Enquête, Revue arch.*, 1906, II, p. 130, n° 198.

3. Voir plus loin, page 222.

de Genséric, au moment du martyre de sainte Maxime dont ces deux religieuses furent peut-être les compagnes.

XXI à XXXIII. — Les mosaïques placées à l'entrée du caveau sont les plus importantes du groupe appartenant en propre à la chapelle. D'autres, reléguées plus à gauche, se rattachent au même ensemble et sont orientées de même. C'est d'abord un tombeau d'enfant [1] (n° 20), mesurant 1m,10 de haut sur 0m,60 de large, avec trois registres superposés qui renferment : une épitaphe dont le début manque [..*d*]*ulcis in pace* ; un carreau cruciforme dans une couronne ; une colombe dans un autre carreau. Puis deux autres mosaïques très endommagées : l'une (n° 19), bordée d'une grecque et représentant une orante ; l'autre, (n° 18), avec un rosier fleuri et deux agneaux affrontés au pied de l'arbre du Paradis [2].

L'on voit par cette énumération combien les mosaïques chrétiennes de la *memoria,* bien que, toutes exécutées par un même atelier, à peu d'années d'intervalle, et pour une destination commune, diffèrent cependant entre elles de matière, de sujet et d'exécution. D'où la difficulté de les dater, lorsqu'on les examine en elles-mêmes, abstraction faite de leur cadre. Il nous manque, pour fixer la chronologie des produits de l'école de *Thabraca,* un *criterium* unique, également applicable à tous les cas [3]. Les observations de détail par lesquelles nous nous efforçons d'y suppléer ne peuvent avoir qu'une portée restreinte.

Ces réserves faites, rappelons-nous qu'en thèse générale, la technique d'une mosaïque est d'autant meilleure que l'œuvre est plus ancienne. Or, celles de l'oratoire sont encore solidement établies sur une couche très résistante de ciment de tuileaux. Les cubes, sans être aussi menus qu'à l'époque païenne, ne dépassent guère un centimètre de côté. Le mosaïste dispose d'une riche palette dont les carrières de

1. Benet, op. laud., p. 390, n° 20.
2. Benet, ibid., p. 390, n° 18 et 19.
3. La Blanchère, loc. laud., p. 9 et suiv.

marbre de Chemtou, les falaises calcaires du littoral, les tuileries locales et les verreries d'Alexandrie lui fournissent les éléments. Il en use au gré de sa fantaisie et les combine en proportions variables, suivant le goût du client, le prix de la commande, le tableau à exécuter. Cependant le marbre domine. Tantôt il l'emploie seul, à peu de tons. Tantôt il le mélange aux pâtes chatoyantes, choisit les teintes les plus vives, heurte les couleurs complémentaires en opposant la pierre au smalte, le verre translucide à l'émail opaque[1]. Le calcaire jaunâtre du pays, d'apparence plus terne et de nuance indécise, lui sert surtout dans les fonds blancs, pour éteindre l'éclat du marbre avec lequel il le fait alterner. Quant à la brique, dont l'atelier de *Thabraca* fera plus tard un véritable abus, il ne l'utilise encore que par exception ; tant que les carrières de marbre de Chemtou[2] lui fourniront en abondance les rouges et les bruns qui lui sont nécessaires, il s'abstiendra de recourir à la terre cuite. Il ne manque en somme, aux mosaïques de la *memoria*, que les smaltes dorés et argentés[3], infiniment rares en Afrique avant les Byzantins.

1. Contrairement à l'opinion courante, l'abondance des smaltes vert, bleu, jaune citron, rouge vif, est plutôt un indice d'antiquité pour les mosaïques africaines. C'est l'apparition de la brique, matière commune, terne et peu résistante, qui dénote la décadence. Cf. La Blanchère, op. laud., p. 10 et *Recherche des antiquités dans le Nord de l'Afrique*, p. 158. — Il faut cependant noter l'absence, dans les mosaïques antérieures à l'époque de Constantin, de l'émail opaque noir de jais, qui apparaît déjà sur les tombes de la *memoria*, et dont l'usage se répandra en Afrique surtout aux VI^e^ et VII^e^ siècles de notre ère. J'ai recueilli en abondance des cubes de cette matière dans le baptistère byzantin de Bir-Ftouha, à Carthage, et dans les débris des mosaïques tumulaires les plus récentes de la basilique d'*Uppenna*.

2. L'exploitation des carrières de *Simitthu*, très active au temps des Antonins, se ralentit à partir du III^e^ siècle, par suite de l'épuisement des meilleures veines de marbre numidique. Elle se prolongea peut-être jusqu'à la fin de la domination vandale, mais il me paraît hors de doute que les carrières furent entièrement abandonnées dès le début du VI^e^ siècle de notre ère. Cf. J. Toutain, *Sur l'histoire des carrières de marbre de Simitthu, Comptes rendus du 25^e^ Congrès de l'A. F. A. S. à Carthage*, II, p. 702 et suiv., avec la bibliographie. Ajouter Paul Monceaux, *Bull. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1900, p. 325 et suiv.

3. Sur les cubes dorés dans les mosaïques africaines, cf. Gauckler, *Bull. arch. du Comité*, 1903, p. 419 (Carthage) ; *Dictionn. des Antiq. class.*, article *Musivum* (*opus*), p. 2121 et note 10 (Utique), p. 2115 et note 14 ; *Monuments Piot*, 1905, t. XII, p. 121, note 2 (Medeïna). J'ai constaté, en outre, la présence de quelques cubes dorés sur une mosaïque byzantine de la basilique d'*Uppenna* Voir plus haut, p. 193, n. 1. Je n'ai jamais rencontré de cubes argentés en Afrique.

Au contraire, dans les mosaïques thabracéniennes de la dernière époque, le marbre et le verre disparaissent. L'on n'emploie plus que les ressources locales, peu coûteuses : les calcaires du pays et la terre cuite, qui ne peuvent fournir que deux ou trois tons faux, et qui s'usent rapidement. Les cubes augmentent de grosseur, ils sont mal équarris, mal nivelés, enfoncés à de grands intervalles dans un lit de mortier où il y a autant de boue que de chaux, et qui se délite sous la pression du doigt. Aussi les mosaïques les plus récentes sont-elles en général les plus mal conservées.

L'épigraphie ne nous renseigne guère mieux que la technique. Les lettres sont toujours assez hautes, comme dans toutes les inscriptions chrétiennes de basse époque, mais de forme classique et lapidaire, nullement onciale ni décadente. Quand l'inscription est longue, les lignes sont séparées par des traits horizontaux ; mais cette règle n'est pas absolue. Parfois, dans un même tableau, comme sur la tombe de la religieuse *Privata* (n° XXIX), un texte est souligné et l'autre ne l'est pas ; dans l'épitaphe n° IX, il n'y a de barres qu'entre les premières lignes.

La présence du chrisme sur quelques mosaïques pourrait fournir un indice plus concluant [1]. Dans les tableaux de la couche inférieure, il n'apparaît, à une exception près, que sous la forme constantinienne à six branches, qui ne se rencontre plus guère en Afrique après la fin du IV^e^ siècle. Puis il se complique de la croix et de l'α et l'ω, sur les tombes un peu plus récentes. Enfin, dans les mosaïques de la dernière époque (fin du V^e^ siècle), le monogramme est une croix à branches égales, bouclée à droite ou à gauche du ρ grec ; elle est tantôt seule, tantôt accompagnée de l'α et de l'ω ; ce sont deux variantes d'un type assez tardif, mais qui apparaît cependant en Afrique avant la période byzantine, époque à laquelle la chapelle de *Thabraca* était déjà détruite.

L'onomastique n'offre rien de bien particulier. Les noms les plus

1. Gsell, *Mon. ant. de l'Algérie*, II, p. 115 ; Monceaux, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*, III, p. 185 et suiv. ; La Blanchère, op. laud., p. 14.

fréquents : *Victoria, Victorina,* sont d'une grande banalité. Peu de fautes d'orthographe ou de grammaire. Le mosaïste thabracénien du Bas-Empire sait encore le latin. Il l'oubliera à l'époque vandale, et n'écrira plus qu'en patois sous la domination byzantine.

La longueur de l'épitaphe varie beaucoup d'une tombe à l'autre. La concision n'est pas ici un signe certain d'archaïsme[1]. De deux textes contigus et certainement contemporains, l'un se réduit au minimum indispensable, le nom du mort suivi d'*in pace,* l'autre se développe en longue litanie. Deux épitaphes seulement indiquent l'âge du défunt, et l'une d'elles d'une façon bizarre, confondant dans un même total les années vécues par deux personnes différentes. Deux épitaphes aussi font connaître la date du décès. Elles l'énoncent à la mode romaine : ce qui est sinon une preuve, du moins un sérieux indice qu'elles sont antérieures à l'introduction en Afrique de l'indiction byzantine.

D'autre part, toutes celles qui mentionnent des religieuses, *mater, Dei famula, puella, virgo sacra,* remontent au plus tôt aux dernières années du IV^e^ siècle[2]. Ce n'est qu'en 391 qu'Augustin fonda à Hippone le premier monastère d'hommes africain[3]. Les plus anciens couvents de femmes semblent ne s'être constitués qu'à partir de ce moment. Sans doute, auparavant déjà, il existait en divers endroits de la province quelques groupes de vierges, consacrées au Seigneur, mais qui ne vivaient pas en recluses[4]. Les communautés de religieuses ayant fait *profession,* soumises à une règle stricte, réunies sous un même toit, sous l'autorité d'une *mater,* n'apparaissent d'une façon certaine en Afrique qu'au début du V^e^ siècle[5]. Les premières

1. Contrairement à ce que l'on observe presque partout ailleurs, et notamment dans la basilique à tombes superposées d'*Uppenna.* Robin, op. laud., p. 371. — Pour la complexité croissante des fromules épigraphiques à l'époque chrétienne, cf. Monceaux, op. laud., p. 185.

2. Audollent, *Carthage romaine,* p. 592, note 10 ; 594 et suiv. Monceaux, op. laud., p. 77 et suiv.

3. Possidius, *Vita Augustini,* 5 ; Augustin, *Sermo* CCCLV.

4. Tertullien, *De virginum velatione,* 1 et suiv. ; *De resurrectione carnis,* 61 ; Cyprien, *De habitatione virginum,* 3 et suiv. ; *Epistolæ,* IV, 1 ; LV, 20.

5. Augustin, *Epistolæ,* CCXI, 14 ; Victor de Vita, loc. laud., I, 11, 35. Monceaux, loc. laud., p. 78 et note 8.

en date que citent les auteurs sont : à Carthage, en 434, celle qui, d'après le livre anonyme *De promissionibus,* possédait des reliques de saint Étienne[1], et à *Thabraca* même, au temps de Genséric, ce *monasterium puellarum,* mentionné par Victor de Vita[2], qui offrit un refuge à sainte Maxime et la plaça ensuite à sa tête. Selon toute apparence, c'est à ce couvent très prospère[3], qu'appartenaient les vierges et les supérieures enterrées dans la *memoria*. L'épithète *famula Dei* qui s'applique à deux d'entre elles est caractéristique. On ne l'a encore rencontrée nulle part ailleurs sur une inscription d'Afrique ; par contre, c'est précisément celle qu'emploie à diverses reprises l'historien de la *Persécution vandale* pour désigner les religieux de *Thabraca,* hommes et femmes.

Le choix des sujets et leur disposition n'offrent de prime abord aucune particularité qui permette de fixer une date. Les figures accessoires sont, pour la plupart, d'un symbolisme banal ; elles se répètent à satiété sur toute la série des produits de l'école thabracénienne. On peut noter pourtant certaines différences entre les tableaux de la *memoria* et ceux des nécropoles de l'époque byzantine. Les artistes qui ont exécuté les premières subissent encore l'influence du naturalisme païen. Ils montrent plus de goût pour les formes vivantes que pour le décor géométrique. Partout où le symbole chrétien admet l'être animé, ils introduisent des plantes et des bêtes, dont ils s'ingénient à opposer les espèces et à varier les attitudes. Par contre, au VI^e^ siècle, leurs successeurs ne seront plus guère capables que de tracer à la règle et au compas, dans tout le champ de leurs tableaux, des croix entrelacées, des carreaux et des croisettes, des rosaces, des conques et des peltes. La souplesse et la diversité des sujets figurés dans la basilique les distinguent avec avantage des tombes de l'époque byzantine. D'autre part, les mosaïstes

1. Gauckler, *Le quartier des Thermes d'Antonin et le couvent de Saint-Étienne à Carthage, Bull. arch. du Comité,* 1903, p. 410 et suiv.

2. Victor Vitensis, loc. laud., I, 10 et suiv.

3. «... *Mater* MULTARUM *virginum...* », Victor Vitensis, ibid.

de la *memoria* composent encore leurs œuvres suivant les traditions classiques. Ils ménagent largement les blancs, donnent de l'air à leurs tableaux, au lieu de les surcharger d'accessoires inutiles, indigente richesse qui n'arrive pas à masquer la pauvreté de l'invention. Enfin, ils prennent soin de varier les bordures et restent fidèles aux ornements gréco-romains, grecques, denticules, redans, rinceaux, corniches à chevrons, au lieu de reproduire d'une façon uniforme la fastidieuse tresse à trois ou quatre brins dont la décoration chrétienne a fait un tel abus.

Le choix des sujets et la manière dont ils sont traités caractérisent donc les mosaïques de la *memoria* comme des œuvres de transition, produits hybrides des deux civilisations opposées, la gréco-romaine et l'autochtone, qui se disputent l'Afrique jusqu'à la fin de la domination vandale. En dépit des apparences, elles ne doivent rien aux Byzantins. L'on exagère trop souvent l'influence de ceux-ci en Afrique. Il ne suffit pas qu'une œuvre d'art soit raide, incorrecte ou franchement mauvaise, pour qu'elle doive aussitôt leur être attribuée. En fait de maladresse et de laideur, les artistes de l'ancienne Afrique n'ont jamais eu besoin de maîtres. Dès l'origine ils ont leurs défauts propres qu'ils conservent à travers les siècles. Sur tout ce qu'ils touchent, ils apposent, inconsciemment, une marque de fabrique indélébile. Les sculptures rupestres du Sahara, les stèles votives à Tanit, à Baal Haman, à Saturne, les caissons peints ou sculptés des nécropoles punico-romaines, les mosaïques chrétiennes, de même qu'aujourd'hui les figurines de Nabeul, les faïences émaillées de Kallaline, les poteries kabyles, les fresques des bains maures et les enluminures des menuisiers du Souk el Belat de Tunis sont des manifestations diverses d'un même art autochtone[1], incomparablement naïf et laid, qui demeure immuable depuis la préhistoire, qui a survécu, qui survivra toujours à toutes les invasions sans se laisser entamer dans sa barbarie native. Comme la race berbère dont il émane, et qui lui a

1. La Blanchère, *L'art provincial dans l'Afrique romaine*, *Revue arch.*, 1889, p. 258 et suiv.

donné son élasticité, il se laisse parfois refouler, comprimer, pour se propager à nouveau, dès que les circonstances lui redeviennent favorables.

A l'époque romaine, il doit battre en retraite devant l'art officiel, qu'importent avec eux les vainqueurs, et qui accapare la faveur de l'aristocratie urbaine. Mais au fond des campagnes où il se réfugie, il conserve la clientèle des *humiliores,* gardant pour lui le nombre, sinon la qualité. Bientôt, d'ailleurs, il trouve un allié dans le christianisme, qui ruine à son profit l'anthropomorphisme gréco-romain. Dans le domaine de l'art, comme dans celui de la politique, le triomphe de l'Église assure la victoire de l'indigène sur l'étranger.

Dès les premiers siècles de notre ère, la mosaïque africaine s'est trouvée ballottée entre deux courants contraires, et c'est ce qui explique l'étrange différence de style, qui sépare parfois, même à la meilleure époque[1], deux œuvres contemporaines et sorties du même atelier. Après Constantin, l'exotisme alexandrin, si longtemps en faveur, cède la place aux produits du terroir, et l'art officiel, n'ayant plus de commandes, disparaît peu à peu devant la concurrence des officines populaires, plus appréciées du public, parce qu'elles satisfont mieux ses goûts.

L'atelier de *Thabraca*, qui naît de cette révolution, est de tradition purement indigène ; tout est africain dans ses œuvres, les sujets figurés, et la manière de les peindre. Ses premières productions, et notamment les mosaïques de la *memoria*, sont précisément celles dont la saveur locale est la plus accusée. Elles sont improvisées sur place, et non pas décalquées de poncis importés. Le mosaïste travaille directement d'après nature ; il emprunte ses modèles à la vie de tous

1. Par exemple, dans la villa des *Laberii* à *Uthina*, les deux tableaux d'*atrium* et d'*œcus* représentant : l'un, à la mode africaine, des scènes de la vie rurale ; l'autre, suivant la tradition classique, Dionysos faisant don de la vigne au roi Ikarios ; Gauckler, loc. laud., planches XXI et XXII. — A *Thabraca* même, dans le *trifolium* de la ferme Godmet, le tableau central, tout classique et très correct, contraste étrangement avec la maladroite naïveté des paysages réalistes qui décorent les trois absides adjacentes.

les jours et les figure tels qu'ils se présentent à ses yeux. Aux personnages dont il fait le portrait, il conserve leur type indigène, leurs ornements parfois bizarres, et ces amples vêtements flottants, qui caractérisaient déjà, au temps de Tertullien, les *discincti Afri*[1], et dont aujourd'hui encore la *gandoura* berbère et la *kechabia* mozabite reproduisent exactement la coupe et les couleurs. Les cierges bariolés qu'il allume aux pieds de ses orants, sont du modèle courant qu'on vend à Tunis, dans les soukhs[2]. Les arbres qui ombragent le Paradis reproduisent l'aspect de l'olivier noueux, du caroubier touffu et du cyprès pyramidal des pays de *saltus*. La colombe mystique se confond avec les tourterelles des forêts de Khroumirie, la poule prend la forme de la pintade africaine, l'agneau emprunte au mouton barbarin sa grosse et longue queue[3], le cheval a la silhouette de l'étalon numide[4].

Ces tableaux, d'un réalisme si local, sont d'une maladresse tout africaine aussi. L'on ne peut confondre leur gaucherie naïve avec la raideur voulue des œuvres byzantines. A Byzance, l'artiste dessèche et stylise la vie ; il affecte d'ignorer la nature. L'Africain, au contraire, l'aime, la comprend, s'en inspire ; c'est malgré lui qu'il la déforme. Mais tout ce qu'il fait reçoit l'empreinte de son individualité trop marquée. Quelle que soit l'œuvre qu'il entreprend, artiste, écrivain ou rhéteur, il lui communique invinciblement les défauts de son caractère. Son génie, tout analytique, est incapable de synthèse, et c'est pourquoi, s'il trouve souvent d'heureuses expressions de détail, il échoue toujours dans l'ensemble. Il n'arrive pas plus à composer une œuvre d'art qu'à organiser un État. Il n'a pas le sentiment des proportions, de la mesure, parce que mal équilibré lui-même. Sa fougue désordonnée

1. *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, éd. Pio Franchi de' Cavalieri, p. 42, 2. — Cf. Tertullien, *De pallio*, 1.

2. La Blanchère, loc. laud., p. 7, et *Caisson de tombe en mosaïque*, ibid., p. 118 et suiv.

3. Comme dans le tableau des scènes de la vie rurale à *Uthina*. Cf. Gauckler, loc. laud., pl. XXII.

4. Le type est cependant ici moins accusé que dans d'autres mosaïques réalistes d'Afrique, à cause de la maladresse du dessin. Cf. M. Bernard, *Le cheval dans les mosaïques de l'Afrique du Nord*, *Bull. arch. du Comité*, 1906, p. 11 et suiv., nos 33 et 35, et planche XXIII, 1 et 2.

ne lui permet de se plier à aucune discipline. Toute règle lui semble une insupportable entrave ; ce serait trop lui demander, que de l'astreindre aux lois de la perspective et du dessin !

Les mosaïques de la *memoria* de *Thabraca*, produits spontanés, populaires, d'un atelier local, autochtone et presque autodidacte, ne pouvaient être qu'imparfaits. Mais leur caractéristique laideur a pour nous plus de prix qu'une médiocrité banale. Leur style est incorrect, mais elles ont un style. Elles reflètent un tempérament. Elles nous montrent l'homme sous l'artiste, sous le chrétien romanisé l'Africain de type immuable.

P. GAUCKLER.

LA « CAPSELLA » DE BRIVIO

(MUSÉE DU LOUVRE)

PLANCHE XIX

En 1898, à l'Exposition universelle de Turin, on vit paraître, pour la première fois, un petit coffret-reliquaire d'argent, de forme ovale, sur les parois duquel étaient figurées diverses scènes se rattachant à l'iconographie chrétienne. Il était alors la propriété de M. Gilbert, de Milan.

Cet objet, qu'on attribuait au XI^e^ siècle, avait été retrouvé, disait-on, dans le « castello di Brivio, in Brianza[1] ». En réalité, c'était un de ces précieux monuments de l'art chrétien du V^e^ siècle, dont nous ne connaissons que trop peu de spécimens, ainsi que le remarqua M. Venturi dans une note qui parut peu de temps après, dans l'*Arte*[2]. Depuis, cette pièce très intéressante fut offerte au Musée du Louvre, qui s'en rendit acquéreur[3]. Elle est reproduite en grandeur réelle sur la planche jointe à cet article.

1. Brivio est un bourg de la province de Côme (Lombardie), à 16 kilomètres au Sud de Lecco, sur la rive droite de l'Adda, dans la fertile et riche Brianza, au diocèse de Milan. — On ne s'explique pas très bien la présence de ce reliquaire à Brivio, où il n'y eut jamais de centre religieux : il peut y avoir été apporté à une époque relativement moderne.

2. Année 1898, p. 454, col. 2 (*Corriere di Torino*). Cf. A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I (1901), p. 550, fig. 450 à 452 (p. 521, 523 et 525).

3. Il est conservé actuellement dans la salle du trésor de Boscoréale, sous la cote MND 572.

Le coffret mesure $0^m,115$ de long sans les saillies, $0^m,055$ de large et $0^m,05$ de haut. Le relief des scènes atteint en moyenne $0^m,002$ à $0^m,003$. Son poids total (avec le couvercle) est de 299 grammes. Le couvercle, qui à lui seul pèse 95 grammes, a une longueur de $0^m,122$ sur une largeur de $0^m,06$, avec une hauteur de $0^m,01$ à $0^m,015$.

Le travail est assurément mal fini, mais il n'en présente pas moins une réelle valeur artistique. Les bords sont décorés de torsades consistant en traits parallèles, disposés en sens contraire, de manière à former comme un épi ou une arête de poisson. Chaque torsade présente un relief de $0^m,004$ et une largeur de $0^m,01$. Au-dessous du coffret, sur le fond, à l'extérieur, sont de petits trous encrassés, qui ne paraissent pas correspondre à une ancienne marque, comme on en rencontre quelquefois, mais qui semblent dus, plutôt, à un accident de fabrication. A l'intérieur, est attachée aux parois une croûte de glaise durcie, indice, semble-t-il, d'un séjour prolongé dans la terre.

Les reliefs, principalement ceux des personnages, gardent des traces de dorure, mêlées à de l'oxydation[1].

Une petite attache cordiforme est soudée au couvercle, et un crochet recourbé y est fixé, auquel pend une patte de métal mobile. En face est une autre attache, sur la boîte même. Elle est rivée sur le corps de l'un des personnages, ce qui montre nettement qu'ajoutée après coup, elle n'avait pas été prévue par le ciseleur. Sur la face latérale opposée du coffret, est une charnière encore en place, et, à côté, les traces d'une autre qui a disparu.

L'une des parois de la *capsella* est ornée de l'Adoration des Mages. La Vierge, assise dans un fauteuil à dossier arrondi, tient dans ses bras l'Enfant, vêtu d'une tunique, qui tend les mains ouvertes vers un objet ovale ayant l'apparence d'un plateau, probablement une corbeille, que lui présente le premier des Mages. Les rois sont coiffés, conformément à l'usage traditionnel, de bonnets

1. Cela est particulièrement sensible sur la paroi où sont figurés les « Trois Hébreux dans la fournaise ».

phrygiens, dont les pattes leur retombent sur la nuque, comme dans les mosaïques de Saint-Apollinaire de Ravenne, et sur le coffret de Saint-Nazaire de Milan[1]. Les mouvements des trois rois sont identiques: ils marchent précipitamment en avant, le genou droit ployé, la jambe gauche tendue en arrière. Leurs tuniques fort courtes, avec jupe fendue sur les côtés[2], forment comme une draperie sur le devant. Les manches font de nombreux plis sur les bras.

Les têtes des personnages sont très grossièrement traitées, les bouches à peine indiquées, et les yeux de dimensions démesurément exagérées. Le fauteuil qui a servi de modèle à celui de la Vierge devait être en osier, ainsi qu'on peut le supposer d'après les détails des traits qui l'ornent, et la comparaison avec d'autres monuments, comme la pyxide d'ivoire du Bargello à Florence[3], le sarcophage « à la Bible figurée » du Musée de Latran (n° 104)[4], où la tresse d'osier est nettement visible, et les fresques des Catacombes[5] où le fauteuil, de même forme, est jaunâtre.

A chaque extrémité latérale de la scène est un palmier à trois branches, du même type que celui dont il a déjà été question à propos du couvercle.

Sur la paroi opposée, sont figurés les Trois Hébreux de Babylone (Sedrach, Misach et Abdenago) dans la fournaise[6]. Cette dernière est une longue construction rectangulaire, basse et percée de deux portes, d'où émergent trois personnages debout, vus à mi-corps. De

1. F. de Mély, *Le coffret de Saint-Nazaire de Milan* (*Monuments Piot*, t. VII, 1900, p. 65 et suiv., pl. IX).

2. Cf. les Rois Mages guidés par l'étoile, sur un sarcophage d'Arles, publié par Ed. Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* (Paris, 1878), pl. V.

3. Hans Græven, *Elfenbeinwerke*, n° 20 (Firenze, Bargello); A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I, p. 441, fig. 401.

4. O. Marucchi, *Guida del Museo cristiano Lateranense* (Roma, 1898), p. 27, et pl. 2ª (IVe siècle); J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans* (Leipzig, 1890), p. 39.

5. J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* (Fribourg, 1903), *Tafelband*, pl. 60, 116, 144, 166, 172, 212, 231, 239. On retrouve aussi le même fauteuil d'osier tressé sur un sarcophage de Narbonne, publié par Ed. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886, pl. XLV.

6. Daniel, I, 12 et suiv.

chaque côté d'eux, on voit des flammes en forme de feuilles striées. Les trois Hébreux tiennent les bras étendus en croix, les mains ouvertes dans l'attitude des orants. Leurs têtes sont à peine ébauchées : on n'y distingue que des yeux faits d'un relief rond, sans pupille, un nez d'une longueur exagérée et point de bouche. Eux aussi portent le bonnet phrygien[1], conformément au texte de la Bible (τιάραις), et ils sont habillés d'une longue tunique à manches, serrée à la taille par une ceinture. Jusqu'ici, cette représentation est à peu près conforme à celle que l'on observe dans les fresques des Catacombes, principalement dans celles de Domitille[2]. Mais, si l'on n'y voit point l'ange qui apparaît aux trois Hébreux, on y remarque cependant un personnage qui ne se retrouve pas ailleurs, bien qu'il soit mentionné dans la Bible. Sur la droite, un homme de petite taille, nu-tête, vêtu d'une courte tunique, serrée à la taille, se penche en avant pour attiser le feu à l'aide d'un tisonnier. Son geste est assez bien rendu, quoique ses proportions générales soient mauvaises et que son épaule gauche soit placée trop haut. L'attention que le bourreau prête à son opération, le pas qu'il esquisse en avant dénotent, chez l'auteur de la composition, un très réel sentiment d'artiste.

Du côté gauche est le palmier à trois feuilles[3], dont la masse fait pendant à la personne du bourreau. La préoccupation du groupement régulier et symétrique est ici tout à fait frappante.

On ne saurait trop, en effet, faire remarquer l'harmonie avec laquelle les scènes sont composées. Les personnages sont placés de manière à former un ensemble régulier, bien équilibré au point de vue ornemental. Au point de vue symbolique, la composition et l'arrangement des scènes ne sont pas moins expressifs : c'est un

1. Le bonnet phrygien n'est pas toujours attribué aux trois Hébreux : ainsi sur un sarcophage de Gaule, ils sont nu-tête ; Ed. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, pl. L, n° 3.

2. J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* (Fribourg, 1903), *Tafelband*, pl. 13, 78, 137, 169, 172, 196, 240.

3. Ces feuilles ressemblent à celles du palmier, d'une forme un peu différente et légèrement stylisée, qui se trouve sur la « pyxide de Grado ».

tableau des souffrances de l'homme (les Trois Babyloniens dans la fournaise), guéries par la foi (Adoration des Mages), avec l'aide de la grâce du Christ qui donne la vie éternelle (Résurrection de Lazare).

Sur les petites faces du coffret, sont représentées deux entrées de villes fortifiées, une de chaque côté, sans doute *Jérusalem* et *Bethléem*. La porte s'ouvre dans un mur crénelé, dont les joints alternés sont nettement dessinés, sous un arc en plein cintre, entre deux tourelles couronnées de toits en poivrière.

Les deux portes sont presque absolument identiques; la seule différence à signaler est que le créneau présente, sur l'une des deux, un relief un peu plus accusé que sur l'autre. Les toits des tourelles de ces portes, surmontés chacun d'un épi lancéolé, ne sont point recouverts de dalles de pierre, comme on pourrait le croire, à première vue, mais plutôt de tuiles à rebords, dont on aperçoit les joints horizontaux, réunies dans le sens de la longueur par des arêtiers verticaux de tuiles faîtières arrondies.

La partie supérieure du couvercle, plat comme celui de la *capsella* d'Henchir-Zirara, est occupée par la scène de la Résurrection de Lazare, qui, traitée conformément aux usages de l'iconographie chrétienne primitive, présente néanmoins diverses particularités de détail qu'il peut être utile de relever.

Lazare est représenté comme une momie, enveloppé de six bandelettes semblables aux *cunabulæ* des enfants en maillot, figurées par des traits horizontaux et parallèles doubles[1]. Au-dessous de ces bandelettes paraît un linceul, avec couture au milieu, et divisé de manière à laisser les jambes indépendantes l'une de l'autre. Une ligne verticale sur la gauche, en haut, indique peut-être un bras. Toutefois, du côté opposé, on n'observe rien de semblable.

La tête est couverte comme d'un voile qui retombe sur les deux côtés, à la mode égyptienne. Le nez et les yeux sont indiqués par de simples points.

1. Sur d'autres monuments, les traits au lieu d'être toujours parallèles sont parfois croisés.

Cette momie égyptienne apparaît dressée sous un de ces édicules que les Italiens appellent *tempietto*, composé de deux colonnettes cannelées en spirale, couronnées de chapiteaux composites à crochets, avec tailloirs décorés de billettes, soutenant une petite coupole ou dôme. Le sépulcre est élevé de trois marches, fort mal dessinées, indiquées seulement par trois traits creux et ressemblant plutôt à trois assises de pierre superposées, car l'angle saillant de la marche est omis. Il semblerait même que ce ne fût point un escalier, s'il n'y avait une légère pente visible, quoique mal indiquée. Sur chaque marche est un pointillé.

Marthe, prosternée, un genou en terre, les mains ouvertes et tendues en avant, porte une coiffure composée d'une manière de turban ou serre-tête, sur lequel est drapé en travers un voile retombant[1]. L'aspect général rappelle celui des coiffures d'hommes qui furent en usage en France au XV^e^ siècle. Les mains sont grandes et lourdement exécutées : tous les doigts sont indiqués, le pouce séparé des autres doigts.

Le bras droit est entravé dans un voile et les plis du manteau sont rendus avec réalisme et variété. Le type du personnage est très particulier : la tête vue de profil, l'œil fendu en amande, le nez droit, sur le prolongement du front, la bouche dont les coins sont relevés donnent à la physionomie une expression étrange.

Le Christ nimbé, debout en face de Marthe, tient dans la main droite une longue baguette, légèrement arquée, étendue dans la direction de Lazare et au-dessus de lui : ses cheveux, non séparés au sommet de la tête, d'aspect grenu, obtenu au moyen de hachures, et retombant des deux côtés sur les épaules, la figure imberbe, mais non pas d'aspect jeune, d'un art grossier, la bouche large, le front bas, les yeux très ronds. Tout autour de la tête et même légère-

1. Sur un sarcophage de Gaule, où le Christ est à gauche de Lazare et Marthe à droite, celle-ci est voilée d'une façon qui rappelle un peu la représentation du coffret (Ed. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886, pl. LII).

ment engagé derrière les épaules, est un grand nimbe au repoussé dont le fond est en pointillé.

Le vêtement est d'une exécution meilleure. De nombreux plis[1] sont figurés sur la poitrine.

La partie basse du manteau, formant jupe, est très bien réussie : le genou droit, avec la rotule en avant serrée dans le tissu, est fort exactement rendu. La main gauche fermée, dont on ne voit que le dos et la naissance des doigts, tient d'autres plis verticaux tombant très naturellement, avec des cascades ou des méandres. La main droite étendue, tenant la baguette, soulève un pan de manteau bien drapé.

Le pied gauche est un peu trop en dehors, tandis que le droit, vu de face, avec les doigts apparents, est d'un dessin presque irréprochable.

L'aspect du Christ diffère, comme on le voit, de celui qu'on lui prête habituellement. Ce n'est là ni le type de la statue du Bon Pasteur du Musée de Latran (n° 103)[2], ni celui du Christ imberbe, tel qu'on le trouve encore sur le coffret d'argent cruciforme du pape Pascal Ier (trésor du *Sancta Sanctorum*), ni, encore moins, le Christ traditionnel qu'adopta plus tard l'iconographie. C'est un type nouveau, intermédiaire entre ceux que nous avons cités, qui présente un aspect oriental, égyptien ou syrien. Or la scène de la Résurrection de Lazare, telle que les monuments de l'iconographie chrétienne primitive nous la fournissent, a précisément, semble-t-il, une origine orientale, syro-égyptienne. La momie enveloppée de bandelettes devant le tombeau, rappelant le pylône égyptien, doit en être considérée comme un indice des plus remarquables. On peut comparer à la scène du coffret, pour bien se rendre compte de son originalité les très nombreuses fresques des Catacombes représentant la Résurrection de Lazare. La présence de Marthe y est exceptionnelle, et partout le temple a un toit en bâtière avec un fronton triangulaire, non un dôme. Le Christ y est figuré jeune,

1. On pourrait aussi se demander si l'artiste n'a pas voulu représenter ici des « claves ».
2. Marucchi, op. cit., pl. 1a.

les cheveux courts[1]. De même sur les sarcophages[2] et les ivoires[3].

Cette *capsella* est à rapprocher de celle qui a été retrouvée sous l'autel de la basilique d'Henchir-Zirara (Numidie), au sujet de laquelle de Rossi a longuement disserté[4], de celle du *Sancta Sanctorum* que j'ai publiée ici même, ainsi que de la « pyxide de Grado[5] ». Elle rappelle plutôt la première par la forme générale et le caractère symbolique de l'ornementation. Il est vraisemblable que ces deux objets sont à peu près contemporains. De Rossi a daté le coffret d'Henchir-Zirara du début du v[e] siècle ; M. Venturi propose de le rajeunir un peu, en le plaçant à la fin du même siècle. Cette dernière opinion est très admissible, et il convient de l'étendre à l'objet qui nous intéresse ici.

Une comparaison avec la pyxide de Grado et la *capsella* du *Sancta Sanctorum* démontre une préoccupation toute différente dans l'ornementation de chacun de ces monuments. Ces deux dernières *capselle* ont, en effet, sur tout leur pourtour des médaillons à têtes de personnages, ce qui leur est commun, du reste, avec le vase d'Émèse. Les médaillons de ce dernier vase ont été décrits par M. Héron de Villefosse[6] ; aussi n'y a-t-il pas lieu de revenir ici à leur sujet. Néanmoins les torsades, les ornements qui encadrent ces médaillons, et les médaillons eux-mêmes offrent une telle analogie de style, quoique d'une meilleure facture, avec les torsades et médaillons des *capselle* citées, — spécialement celle qui nous occupe en ce moment, pour la torsade, et celle du *Sancta Sanc-*

1. J. Wilpert, op. cit., *Tafelband*, pl. 19, 39, 45, 46, 55, 65, 93, 108, 137, 143, 147, 159, 166, 168, 181, 190, 192, 198, 212, 222, 231, 232, 234, 239, 240, 248 et 250 ; *Textband*, p. 169.

2. Ed. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* (Paris, 1886), pl. XX, XXV, XXVI, XXVII et LII ; Id., *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* (Paris, 1878), pl. V, VII ; O. Marucchi, *Guida del Museo cristiano Lateranense* (1898), pl. 2[a].

3. H. Græven, *Elfenbeinwerke*, n° 15, coffret à médaillons du *Museo civico* de Brescia.

4. De Rossi, *Capsella argentea africana* (*Bullettino di archeologia cristiana*, année 1887, p. 118-129 et pl. VIII-IX).

5. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, t. VI, pl. 436 ; cf. de Rossi dans le *Bull. di archeol. crist.*, 1872, p. 156 et pl. X-XI. Les médaillons de cette *capsella* présentent beaucoup d'analogie de style avec ceux du vase d'Emèse.

6. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, année 1892, p. 239.

torum, pour les médaillons, — qu'il était nécessaire d'en publier la photographie afin de faciliter les comparaisons (voy. fig. 1 et 2).

L'origine bien constatée de ce monument est très précieuse à noter pour déterminer, autant du moins qu'il est possible, la patrie d'une série d'objets d'art d'un caractère bien déterminé. Quoique trouvées en des points fort éloignés les uns des autres, il est probable que ces *capselle* et le vase d'Émèse dérivent d'un foyer commun d'inspiration artistique, qu'ils sont dus sinon à des artistes d'un même atelier de fabrication — ce qui serait assurément une hypothèse trop hardie et même peu vraisemblable — au moins à un groupe d'artisans qui n'ignoraient pas leurs œuvres respectives et qui se servaient des mêmes procédés pour orner un objet ou traiter une scène et un médaillon.

La torsade même, à sens contrarié, qui orne l'objet, est un motif qui porte son cachet d'originalité, suffisant pour caractériser l'art d'une époque et d'une région.

On se trouve ainsi conduit au dilemme suivant, au sujet de l'origine de ce coffret: ou bien ces *capselle* et le vase d'Émèse, qui sont d'un même art et d'un modèle très voisin ont été fabriqués dans une région unique, ou bien ils proviennent chacun d'ateliers situés dans les pays où on les a recueillis, et l'art à cette époque était si uniforme qu'en Italie, en Afrique et en Asie on fabriquait des objets absolument semblables. Cette seconde hypothèse ne nous paraît pas très satisfaisante. Quelque répandus que puissent être les modèles d'art chrétien, au v^e^ siècle, dans toute l'étendue de l'empire romain, néanmoins les productions de chaque province gardaient un style particulier, comme pendant la période antique et plus encore peut-être qu'à cette époque. Il en résulte qu'il est très vraisemblable de considérer ces ouvrages d'art facilement transportables, qui devaient nécessairement faire l'objet d'un trafic, comme provenant du pays même qui fut le centre où l'on retrouve la trace de leur fabrication. Les pèlerinages en Terre-Sainte, si fréquents au vi^e^ siècle, comme on le voit notamment par les authentiques de reliques du *Sancta*

Sanctorum, expliquent comment ces petites châsses portatives, toutes du même type, pouvaient être amenées par des pèlerins en des points parfois fort éloignés les uns des autres.

Faut-il se croire autorisé par tout ce que nous venons d'exposer, à conclure que la *capsella* de Brivio soit un travail oriental, syrien comme le vase d'Émèse? Ce serait évidemment vouloir trop préciser

Fig. 1. — Vase d'Émèse (médaillons).

en une matière où les éléments de comparaison ne sont pas suffisants pour permettre d'arriver à des résultats assez sûrs. Mais il n'est pas téméraire de considérer cet objet — en supposant qu'il n'ait pas été apporté d'Orient — comme copié peut-être en Italie sur un modèle oriental, et probablement syrien. J'ai dit: peut-être en Italie, car les rares coffrets d'argent d'origine romaine probable, comme les cassettes d'argent polygonales, conservées au Musée Britannique, notamment celles du trésor de l'Esquilin[1] ou le coffret de Saint-

1. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian East in the department of British and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum* (Londres, 1901, in-4°), p. 64, n° 305, et p. 87-88, n° 399, pl. XIII-XIX. — Du v^e^ siècle au ix^e^, l'orfèvrerie a été très négligée à Rome. Cf. X. Barbier de Montault, *Les orfèvres et joailliers à Rome* (*Revue de l'art chrétien*, année 1889, p. 181).

Nazaire de Milan, envoyé par le pape Damase Ier à saint Ambroise de Milan[1], et même la *capsella* du *Sancta Sanctorum*, offrent quelques variétés de style et de fabrication.

La *capsella* de Brivio est donc intéressante à double titre, d'abord comme monument d'un type très rare, dont nous ne connaissons que trois analogues, ensuite comme production d'un art, sinon

Fig. 2. — Vase d'Émèse (médaillons ; autre face).

oriental, au moins dérivé de modèles orientaux, et qu'on ne peut encore qualifier de byzantin.

Les vues émises tout récemment par M. J. Strzygowski[2] sur les origines syriennes de l'iconographie chrétienne se trouvent ainsi corroborées dans une certaine mesure. Sans vouloir tirer un argument des caractères généraux des scènes représentées, notamment du bonnet phrygien des rois mages et des trois Babyloniens, ou de la « momie » de Lazare, qui est de style, néanmoins l'aspect très caractéristique des scènes, les palmiers, semblables à ceux qu'on observe sur un bas-relief

1. F. de Mély, loc. cit.

2. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters des königl. Hof- und Stadtbibliothek in München*, avec une introduction de V. Jagić (*Denkschriften* de l'Académie de Vienne, *Phil.-hist. Klasse*, t. LII, 2e partie, 1 vol. in-4° de LXXXVII-139 pages, avec 61 planches). Vienne, 1906.

d'ivoire de la collection Stroganoff[1], le dôme ou coupole du sépulcre de Lazare, qui se retrouve sur un ivoire oriental d'époque plus récente du Musée Britannique[2], surtout le type si spécial du Christ, et les rapports de style avec le vase d'Émèse nous incitent à considérer la capsella de Brivio, sinon comme un produit direct, au moins comme un dérivé très voisin d'un modèle probablement syrien.

PH. LAUER.

1. *L'Arte*, année 1898, p. 1, pl. 3ª.
2. H. Græven, *Elfenbeinwerke*, nº 29 (British Museum).

DEUX TÊTES DÉCORATIVES

DU XIII[E] SIÈCLE

(Appartenant a M. Pol Neveux)

PLANCHES XX-XXI

Les deux admirables figures décoratives que nous avons pu étudier et reproduire ici avec l'agrément de M. Pol Neveux, qui les possède à l'heure actuelle, n'ont pas à proprement parler d'histoire. Ce ne sont pas cependant des inconnues, tombées un beau jour, on ne sait d'où, dans le domaine de la curiosité et circulant de mains en mains sous des étiquettes de fantaisie avec des indications de provenance aléatoires : leur origine est certaine et ne saurait être celée. Elles sont dessinées dans le recueil des *Monuments historiques de la ville de Reims* d'Eugène Leblanc[1] et citées dans le *Manuel d'archéologie française du moyen âge* de M. Camille Enlart[2], qui en donne deux croquis sommaires ; elles ont été mentionnées enfin tout récemment dans un article de M. Jadart sur la *Maison des Musiciens et l'Académie de Reims*[3].

1. Gr. in-fol., 1882-86. Texte par M. L. Demaison.
2. Tome II, Architecture civile, p. 153.
3. Extrait des *Travaux de l'Académie de Reims,* T. CXVII, p. 5, note 2.

Ce dernier, en relatant les efforts couronnés de succès qui ont conservé à la ville de Reims la célèbre maison des Musiciens, plusieurs fois menacée de démolition pour cause d'alignement ou de vente, constate avec regret la transformation de la rue de Tambour, dont elle est le monument capital. Les plus ardents défenseurs de cette rue auraient voulu jadis, dit-il, « la faire classer tout entière comme rue historique et intangible » ; mais sa position centrale, dans un quartier de la ville actif et commerçant l'amène fatalement à se modifier et à se moderniser. Rien n'est plus respectable que ces regrets, plus légitime que ces efforts quand ils s'appliquent à des monuments importants et non simplement à un pittoresque accidentel et essentiellement renouvelable. Mais, hélas ! on sait combien de fois ils sont impuissants contre les fatalités de la vie moderne et contre le désir, légitime aussi, des occupants de vivre dans ce cadre d'autrefois selon leurs convenances et leurs besoins d'aujourd'hui. Il faut donc se féliciter lorsque les épaves du passé, lorsque les œuvres d'art même dont ces demeures aujourd'hui dénaturées ont pu se parer jadis, dédaignées, rejetées ou exploitées par leurs modernes possesseurs, passent en des mains pieuses et respectueuses, lorsque surtout leurs nouveaux propriétaires, conscients de l'intérêt local et même national

Fig. 1. — Tête décorative du XIIIe siècle, appartenant à M. Pol Neveux.

des œuvres dont ils ont accepté le dépôt, se réservent de leur assurer pour l'avenir un sort digne de leur beauté et de leur valeur historique.

C'est le cas, hâtons-nous de le dire, pour ces deux têtes détachées d'une maison de la rue de Tambour (n^os^ 11 et 13), que M. Jadart lui-même classe parmi les maisons anciennes sans caractère et dont la façade s'était transformée entièrement. Elles étaient le seul vestige apparent de la décoration ancienne de cette demeure gothique ; enserrées par des boutiques modernes, aux devantures peintes et repeintes sans cesse, elles subissaient périodiquement le même traitement, les mêmes couches d'huiles et de vernis. Dégagées, nettoyées, quelques menus accidents réparés, les deux figures dont on devinait à peine le style sous leur gangue, ont repris leur accent, leur fleur d'exécution et leur jeunesse ; elles se sont révélées véritablement, même à ceux qui les connaissaient le mieux.

Fig. 2. — Tête décorative du XIII^e^ siècle, appartenant à M. Pol Neveux.

Elles devaient autrefois faire saillie de la paroi verticale du mur sous le cordon de moulures horizontales qui marquait à peu près la division entre le rez-de-chaussée et l'étage. M. Enlart les donne comme exemples de ces congés qui viennent souvent amortir, dans l'architecture gothique civile, les moulures horizontales ou celles qui encadrent des baies, ces ornements, dit-il, « pouvant avoir un caractère artistique égal à celui de la sculpture religieuse ». La qualité

de l'exemple invoqué n'est certes pas pour atténuer cette affirmation !

Mais, laissant pour un instant encore la valeur propre de la sculpture, constatons dans cet emploi de la tête humaine faisant saillie sur l'aplomb d'un parement, sous une corniche qu'elle déborde du reste singulièrement ici, un rapport évident avec les innombrables corbeaux ou modillons ornés de têtes que les décorateurs du moyen âge avaient répandus à foison, surtout à l'époque romane, et où ils avaient dépensé, gauchement d'abord, puis avec une habileté croissante, des trésors d'imagination fantaisiste et de verve. Les gothiques conservèrent ce mode de décoration : mainte tête prit place encore aux corbeaux des corniches, aux retombées des arcs soutenant les voûtes ou décorant les façades, aux culs-de-lampe de toute nature employés dans l'ornementation des édifices.

On peut même, semble-t-il, se demander en passant si cette habitude, constante au moyen âge et qui a subsisté à l'époque moderne, de se servir de la tête humaine comme élément décoratif aux clefs de voûte, aux corniches, aux linteaux des portes ou des fenêtres, etc., n'est pas, depuis la Renaissance, une survivance, en quelque sorte instinctive, des habitudes septentrionales, des instincts décoratifs manifestés pour la première fois à l'époque romane, beaucoup plus qu'une adaptation des quelques masques, relativement assez rares, qui figurent dans les édifices de la Grèce ou de Rome ; ceux-ci ne sont le plus souvent du reste que masques de théâtre ou mufles d'animaux stylisés, non pas figures réelles et vivantes.

Les artistes gothiques reprenant le thème de leurs prédécesseurs y appliquèrent naturellement leurs qualités d'esprit dominantes : Plus de simplicité, de clarté, de style, moins de fantaisie peut-être et d'abondance ; on oublia, pour un temps tout au moins, car on devait en retrouver quelque chose au XV^e^ siècle, la verve caricaturale, les recherches d'expressions outrancières, le réalisme même qui donnaient à certains masques du XII^e^ siècle une allure si vivante dans le fantastique. Les traits des visages se régularisèrent. On chercha,

comme la grande sculpture le faisait simultanément, la vérité générale de la nature dans le calme et dans la noblesse ; c'est ce qu'on a nommé l'*idéalisme* du XIII^e siècle et, pour n'en citer qu'un exemple, on peut voir au Musée du Louvre, où Courajod l'a ramené des chantiers de Saint-Denis, un grand cul-de-lampe ou tailloir de chapiteau en pierre du XIII^e siècle, décoré de trois têtes d'hommes barbus dans la force de l'âge[1], toutes trois du reste très semblables les unes aux autres : la noblesse tranquille des figures y est telle qu'elles font songer aux plus belles représentations du Christ docteur réalisées par les imagiers de Chartres ou d'Amiens!

Mais on constate aussi dans la grande sculpture que cet équilibre harmonieux qui avait égalé les créations plastiques du temps de Philippe-Auguste ou des premières années de saint Louis à celles du temps de Périclès, se rompt peu à peu. Des recherches nouvelles s'insinuent, dès le milieu du XIII^e siècle, d'expression particulière et de vie individuelle et l'on atteint, après 1250, dans la plastique monumentale, à ces figures subtiles et fortement caractérisées de Reims, tels que le saint Joseph de la Visitation, le saint Jacques et le David de la grande rose, ou les anges souriants répandus en plusieurs endroits de la cathédrale. Il semble même que, tandis que les imagiers chargés des figures des portails sont encore tenus par un certain respect de la tradition, des thèmes liturgiques ordonnés et des types consacrés, ceux, plus jeunes peut-être aussi, et plus abandonnés à eux-mêmes, qui ont seulement la charge de quelques figures accessoires, de quelques morceaux purement décoratifs situés aux galeries supérieures du transept ou dans les tours des portails latéraux, s'émancipent davantage et plus rapidement. Il n'est besoin que de faire allusion à ces masques inouïs de vérité et d'expression dont les moulages du Trocadéro ont fait connaître quelques-uns, dont les photographies exécutées par Trompette ou par Rothier ont révélé l'existence et le caractère prodigieux à ceux qui n'ont pas eu la bonne fortune

1. N° 39 du *Catalogue sommaire des Sculptures du moyen âge.* — Voir Courajod, *Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments français,* t. III, p. 410, gravure.

de les contempler face à face sur les échafaudages successifs qui ont servi à la restauration de la cathédrale[1]. Caricatures énormes, portraits certains, figures criantes, souffrantes, sifflantes, ironiques ou pensives, dont certaines, a écrit M. André Michel, « atteignent au mystère et à la beauté du sourire léonardesque ».

C'est de ces ateliers des jeunes imagiers des chantiers de la cathédrale que sortirent sans doute vers les dernières années du règne de saint Louis les admirables statues qui ornent la façade de la Maison des Musiciens, vivantes et déjà presque réalistes effigies, où se sent, en tout cas, l'individualité très nettement accusée, le portrait presque aussi flagrant que dans telle statue iconique du XIV^e^ siècle. Entendons-nous bien, du reste, lorsque nous parlons de portrait : il ne s'agit naturellement, ni dans les masques de la cathédrale ni dans les statues des Musiciens, d'une volonté de reproduire avec une intention particulière les traits de tel ou tel individu désigné nommément au spectateur; il s'agit d'une interprétation libre, mais sûre, du modèle vivant, de la réalité quelconque, camarade, passant, figure familière ou saisie au vol dans la rue, reproduite sans intention particulière et uniquement pour l'amour de l'art et de la vie.

Les deux têtes de la collection Pol Neveux, autant qu'il est possible de classer et de dater ces œuvres, dans le caractère desquelles entrent tant d'éléments efficaces qui nous échappent, âge, tempérament, éducation de l'imagier, etc., nous paraissent plutôt un peu antérieures, d'esprit tout au moins, aux statues des Musiciens. La tendance au portrait, la recherche de la vie et de l'expression y est moins accusée; elle l'est beaucoup moins surtout que dans certains masques de la cathédrale. C'est une nuance de sourire et d'expression, infiniment délicate et prenante du reste, qui s'insinue dans le style ferme et plein encore des figures. Le modelé en reste large et sommaire par grands plans.

Elles font penser aussi à ces têtes saillantes des clefs de voûtes

1. Voir Vitry et Brière. *Documents de sculpture française du moyen âge*. Paris, Longuet, pl. LXVII et LXVIII.

de la chapelle de Saint-Germain où M. Salomon Reinach a voulu voir des portraits de la famille de saint Louis et celui du roi lui-même[1]. Une tête de femme s'y trouve de même disposition avec son chaperon et sa mentonnière, et, parmi les têtes d'hommes, il en est plusieurs qui ont les mêmes cheveux ondulés, traités par grandes masses de chaque côté de la tête et, sur le front, par petites boucles symétriques passant sous un ruban en forme de diadème. Mais, si les intentions d'individualisme sont peut-être légèrement plus marquées à Saint-Germain, les figures sont loin d'avoir la beauté décorative, le style monumental de celles-ci. On y chercherait également en vain cette nuance légère de finesse expressive qui est le caractère dominant des morceaux dont nous nous occupons et qui les différencie à la fois des figures plus calmes ou plus moroses qui ont dû les précéder (telle cette charmante petite tête de femme de la même collection (fig. 3), qui passe pour provenir de la cathédrale) ou de celles plus mouvementées, plus passionnées qui ont dû les suivre.

Fig. 3. — Tête de femme du XIIIe siècle, appartenant à M. Pol Neveux.

Aucun rictus ne creuse encore ces physionomies; mais les yeux et les bouches sourient légèrement, les deux têtes qui devaient se faire pendant à droite et à gauche de la maison, se tournent doucement l'une vers l'autre; elles se regardent avec une expression fine et subtile dans le coin des yeux et des lèvres qui semble comme d'une tendresse silencieuse et d'un discret appel. On a invoqué à leur propos certaine enseigne d'une maison de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne) reproduite également dans le manuel de M. Enlart[2]; mais quelle différence d'esprit, si même l'intention a rien d'analogue! Les deux

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXX (1903), p. 177 et suiv.
2. II, p. 172.

figures rapprochées de Saint-Antonin qui vont passer du sourire au baiser, sont d'une intention soulignée et vulgaire. Ces deux-ci, discrètes et fières, animaient seulement de leur sourire délicat l'entrée de cette demeure que l'on imaginerait volontiers embellie des grâces de l'esprit et qui n'était peut-être du reste que celle d'un honnête marchand drapier.

Fig. 4. — Cul de lampe du milieu du XIIIe siècle (Cathédrale de Reims).

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

I. — *A propos d'un buste égyptien récemment acquis par le Musée du Louvre,* par M. Georges Bénédite. 5

II. — *Tête égyptienne du musée de Bruxelles,* par M. Jean Capart. 27

III. — *Fresques byzantines de Néréditsi, d'après les aquarelles de M. Brajlovskij,* par M. Jean Ebersolt. 35

IV. — *Saint Matthieu (?) écrivant sous la dictée de l'ange, bas-relief en pierre (Musée du Louvre),* par M. André Michel. 57

V. — *Les retables français en ivoire du commencement du XIV^e^ siècle,* par M. Raymond Koechlin. 67

VI. — *Trois faïences orientales lustrées au Musée du Louvre,* par M. Gaston Migeon. 77

VII. — *Le retable de Boulbon au Louvre et les miniatures de Chugoinot à Aix-en-Provence,* par M. F. de Mély. 85

VIII. — *Note additionnelle sur un bas-relief de bronze du Musée du Louvre,* par M. Étienne Michon. 107

IX. — *Une statuette de la Cyrénaïque et l'Aphrodite Anadyomène d'Apelle,* par M. Georges Perrot. 117

X. — *La tête d'Éros de la Collection d'Harcourt,* par M. F. de Mély. 137

XI. — *Tête d'Éros en marbre de la Collection d'Harcourt (appartenant à M^me^ de Bioncourt),* par M. Max. Collignon. 141

XII. — *Une clinique grecque au V^e^ siècle (Vase attique de la Collection Peytel),* par M. E. Pottier. 149

XIII. — *Une sculpture d'Égine : tête d'Athéna en marbre (Collection de M. le marquis de Vogüé),* par M. Max. Collignon. 167

XIV. — *Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs à Thabraca,* par M. Paul Gauckler.. 175

XV. — *La Capsella de Brivio (Musée du Louvre),* par M. Ph. Lauer. 229

XVI. — *Deux têtes décoratives du XIII^e^ siècle, appartenant à M. Pol Neveux,* par M. Paul Vitry. 241

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

		Pages.
Bénédite (Georges). .	A propos d'un buste égyptien récemment acquis par le Musée du Louvre.	5
Capart (Jean). . . .	Tête égyptienne du musée de Bruxelles.	27
Collignon (Max.). . .	Tête d'Éros en marbre de la collection d'Harcourt (appartenant à Mme de Bioncourt).	141
— — . . .	Une sculpture d'Égine : tête d'Athéna en marbre (Collection de M. le marquis de Vogüé).	167
Ebersolt (Jean). . .	Fresques byzantines de Néréditsi, d'après les aquarelles de M. Brajlovskij.	35
Gauckler (Paul). . .	Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs à Thabraca.	175
Koechlin (Raymond)..	Les retables français en ivoire du commencement du XIVe siècle.	67
Lauer (Ph.). . . .	La « capsella » de Brivio.	229
Mély (F. de). . . .	Le retable de Boulbon au Louvre et les miniatures de Chugoinot à Aix-en-Provence.	85

Mély (F. de). . . . La tête d'Éros de la collection d'Harcourt. 137

Michel (André). . . Saint Matthieu (?) écrivant sous la dictée de l'ange, bas-relief en pierre (Musée du Louvre). 57

Michon (Étienne). . . Note additionnelle sur un bas-relief de bronze du Musée du Louvre. 107

Migeon (Gaston). . . Trois faïences orientales lustrées au Musée du Louvre. . . 77

Perrot (Georges).. . Une statuette de la Cyrénaïque et l'Aphrodite Anadoymène d'Apelle. 117

Pottier (E.). . . . Une clinique grecque au Vᵉ siècle (vase attique de la collection Peytel). 149

Vitry (Paul). . . . Deux têtes décoratives du XIIIᵉ siècle, appartenant à M. Pol Neveux. 241

APHRODITE ANADYOMÈNE

Statuette de marbre trouvée en Cyrénaïque

E. Leroux Edit. Hélog. Dujardin

TÊTE D'EROS

en marbre

Appartenant à Madame de Bioncourt

Héliog Dujardin

E Leroux Edit

UNE CLINIQUE GRECQUE AU Ve SIÈCLE.

(Vase attique de la collection Peytel).

E. Leroux, éditeur.

Photog. Demoulin.

I

II

III

I. VASE DE LA COLLECTION PEYTEL
II ET III. VASE DU MUSÉE DE BOSTON

Heliog Dujardin

E. Leroux Edit.

Phototypie Berthaud

E. Leroux, Édit.

CRATÈRE DU MUSÉE D'ATHÈNES

TÊTE D'ATHÉNA

en marbre

(Collection de M le Marquis de Vogué)

Héliog Dujardin

Leroux Edit

TÊTE D'ATHÉNA

en marbre

(Collection de M. le Marquis de Vogué)

Hélog. Dujardin

E. Leroux Edit

Chromogr. G. Bataille E. Leroux Edit

MOSAÏQUE TOMBALE DE THABRACA

L'Ecclesia Mater (IVe Siècle)

LA CAPSELLA DE BRIVIO

(Musée du Louvre)

Heinz Dujardin

E. Leroux Edit

TÊTE DÉCORATIVE DU XIIIe SIÈCLE

Appartenant à M Pol Neveux

E Leroux Edit

Hélog Dujardin

TÊTE DÉCORATIVE DU XIIIe SIÈCLE

Appartenant à M. Pol Neveux

Hélog Dujardin

E. Leroux Edit

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, Paris, 6e.

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION

de **MM. Georges PERROT** et **Robert de LASTEYRIE,** membres de l'Institut.

Avec le concours de **M. Paul JAMOT,** secrétaire de la rédaction.

PUBLICATION DE GRAND LUXE

Illustrée de nombreux clichés dans le texte et de planches en héliogravure, héliochromie et chromolithographie.

Prix de souscription : Paris, **40** fr. ; Départements, **42** fr. ; Étranger, **44** fr.

TOME PREMIER, avec 28 planches.

Georges Perrot. Eugène Piot.
G. Maspero. Le scribe accroupi de Gizéh.
Léon Heuzey. Les armoiries chaldéennes de Sirpourla, d'après les découvertes de M. de Sarzec.
Maurice Holleaux. Figurines béotiennes en terre cuite à décoration géométrique (Musées du Louvre et de Berlin).
E. Pottier. Cratère grec de style corinthien et rhodien (Musée du Louvre).
Max Collignon. Loutrophore attique à sujet funéraire (Musée du Louvre).
A. Héron de Villefosse. Tête d'Apollon (Musée du Louvre).
Étienne Michon. Tête d'athlète (Musée du Louvre).
Ernest Babelon. Sapor et Valérien, camée sassanide de la Bibliothèque nationale.
G. Schlumberger. Un tableau-reliquaire byzantin inédit du xe siècle.
Héron de Villefosse. Athlète, bronze de l'école d'Argos (Musée du Louvre).
Étienne Michon. Adolescent au repos, statue en marbre (Musée du Louvre).
Georges Perrot. Tête de femme (Musée du Louvre).
Max. Collignon. Aphrodite Pandémos, relief de miroir en bronze et disque en marbre (Musée du Louvre).
Paul Jamot. Vénus pudique, statuette de bronze (Musée du Louvre).
Gustave Schlumberger. Un ivoire chrétien inédit (Musée du Louvre).
André Michel. Statue tombale de Louis de Sancerre, connétable de France (abbaye de Saint-Denis).
Paul Durrieu. Un dessin du Musée du Louvre attribué à André Beauneveu.
E. Müntz. Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du xive au xvie siècle.

TOME DEUXIÈME, avec 28 planches.

Léon Heuzey. Le vase d'argent d'Enténéna, découvert par M. de Sarzec.
Georges Bénédite. La statuette de la dame Toui (Musée du Louvre).
E. Pottier. Deux coupes à fond blanc de style attique (Musée du Louvre).
Salomon Reinach. Un bas-relief de Panticapée (Kertch), au Musée d'Odessa.
P. Gauckler. La patère de Bizerte.
A. Héron de Villefosse. Lampe romaine avec légende explicative.
A. Geoffroy. La colonne d'Arcadius à Constantinople, d'après un dessin inédit.
G. Schlumberger. La croix byzantine dite des Zaccaria (trésor de la cathédrale de Gênes).
Frœhner. Apollon, bronze archaïque de la collection du comte Tyszkiewicz.
A. de Ridder. Statuette de bronze (Musée central d'Athènes).
Max Collignon. Tête de jeune fille (Musée du Louvre).
E. Pottier. Trois figurines de terre cuite (Musée du Louvre).
Paul Jamot. Vénus à la coquille, deux figurines de terre cuite (Musée du Louvre).
Salomon Reinach. Tête en marbre de la collection Singher.
Héron de Villefosse. Buste de Ptolémée, dernier roi de Maurétanie (Musée du Louvre).
Gabriel Millet. Mosaïques de Daphni.
E. Molinier. L'évangéliaire de l'abbaye de Morienval, conservé à la cathédrale de Noyon.
E. Saglio. Triptyque de Saint-Sulpice (Tarn), au Musée de Cluny.

TOME TROISIÈME, avec 27 planches.

Henri Lechat. Athéna devant Erichthonios (Musée de l'Acropole d'Athènes).
André Joubin. L'Athéna Hope.
Max. Collignon. Bas-relief funéraire de Béotie (Musée national d'Athènes).
Salomon Reinach. Aigle en marbre, de la collection de Lord Wemyss, à Gosford (Longniddry).
Héron de Villefosse. Bacchus enfant, statuette de bronze trouvée à Vertault (Côte-d'Or).
Étienne Michon. Esculape jeune, statuette du Musée du Louvre.
R. de Lasteyrie. Les miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin.
Émile Molinier. La Descente de croix, groupe en ivoire du xiiie siècle conservé au Musée du Louvre.
Louis Couve. Diadumène, statue de marbre trouvée à Délos.
Théodore Reinach. Apollon, statue trouvée à Magnésie du Sipyle (Musée impérial de Constantinople).
Étienne Michon. Jeune fille drapée, statue fontaine (Musée du Louvre).
Paul Gauckler. Le Domaine des Laberii à Uthina.
Charles Diehl. Mosaïques byzantines de Saint-Luc.
J.-J. Marquet de Vasselot. Deux œuvres d'Antoine Le Moiturier.
André Michel. La Madone et l'enfant, statue en bois peint et doré attribuée à Jacopo della Quercia.

TOME QUATRIÈME, avec 21 planches.

Léon Heuzey. La Minerve de Chantilly.
Émile Chassinat. Une statuette de bronze de la reine Karomama (Musée du Louvre).
A. S. Murray. Sarcophage de Clazomène, appartenant au Musée britannique.
Pierre Paris. Le Diadumène de Madrid.
A. de Ridder. Miroirs grecs à reliefs.
S. Reinach. Panthère de bronze (Collection de M. le baron Edmond de Rothschild).
Émile Molinier. Phylactère du xiiie siècle (Collection de M. Martin Le Roy).
Eug. Müntz. Le sculpteur Laurana et les monuments de la Renaissance à Tarascon.
Pierre Paris. Buste espagnol de style gréco-asiatique, trouvé à Elché (Musée du Louvre).
Théophile Homolle. L'Aurige de Delphes.
Paul Perdrizet. Terres cuites de l'Asie Mineure.
M. Collignon. Groupe funéraire en pierre calcaire (Musée gréco-romain d'Alexandrie).
P. Gauckler. Les Mosaïques virgiliennes de Sousse.
Étienne Michon. Tête de femme de l'époque d'Hadrien (Musée du Louvre).
J.-Marquet de Vasselot. Quelques pièces d'orfèvrerie limousine.

TOME CINQUIÈME, avec 30 planches.

A. Héron de Villefosse. Le Trésor de Boscoreale.

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, Paris, 6e.

TOME SIXIÈME, avec 20 planches.

Max. Collignon. Tiare en or, offerte par la ville d'Olbia au roi Saitapharnès.
Émile Bertaux. L'Émail de Saint-Nicolas de Bari.
Gustave Schlumberger. Ivoire byzantin de l'ancienne Collection Bonnaffé.
André Michel. Les statues de saint Pierre, sainte Anne et sainte Suzanne (Musée du Louvre).
Émile Molinier. Un Buste d'enfant du XVIe siècle (Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti).
Léon Heuzey. Le taureau chaldéen à tête humaine et ses dérivés.
Edmond Pottier. Tête archaïque de terre cuite (Musée du Louvre).
André Joubin. Le Marsyas de Tarse (Musée impérial de Constantinople).
Maurice Besnier. Buste de César appartenant à la Collection du comte Grégoire Stroganoff, à Rome.
Hans Graeven. Pyxide en os représentant la naissance d'Apollon et de Diane (Musée du Louvre).
Jean-J. Marquet de Vasselot. Un Coffret reliquaire du Trésor de Quedlinburg.
Gustave Schlumberger. Un Coffret byzantin d'ivoire du Musée Kircher, à Rome.
F. de Mély. Le Camée byzantin de Nicéphore Botoniate à l'Heiligenkreutz (Autriche).
Dom E. Roulin. bénédictin. La Croix de la Collégiale de Villabertran (Catalogne).

TOME SEPTIÈME, avec 20 planches.

L. Heuzey. Autre taureau androcéphale, statuettes à incrustations (Musée du Louvre).
A. de Ridder. Amphore à figures rouges (cabinet des Médailles).
André Skias. Skyphos à figures rouges trouvé à Eleusis (Musée national d'Athènes).
A. Foucher. Sculptures gréco-bouddhiques (Musée du Louvre).
F. de Mély. Le Coffret de Saint-Nazaire de Milan et le manuscrit de l' « Iliade » de l'Ambrosienne.
G. Schlumberger. L'Ivoire Barberini (Musée du Louvre).
Dom E. Roulin. Tableau byzantin inédit (Musée épiscopal de Vich).
Georges Bénédite. Sur un étui de tablette trouvé à Thèbes et conservé au Musée du Louvre.
M. Berthelot. Sur les métaux égyptiens ; étude sur un étui métallique et ses inscriptions.
Henri Lechat. La tête Rampin, marbre antique du VIe siècle avan notre ère (Musée du Louvre).
Étienne Michon. Tête d'Athéna Parthénos (Musée du Louvre).
H. Omont. Peintures du manuscrit grec de l'Évangile de saint Mathieu, copié en oncïales d'or sur parchemin pourpre, et récemment acquis par la Bibliothèque Nationale.
Paul Vitry. Une œuvre de Guido Mazzoni ou de son atelier en France : Le Groupe de la Dormition de la Vierge à la Trinité de Fécamp.

TOME HUITIÈME, avec 22 planches.

Robert de Lasteyrie. Études sur la sculpture française au moyen âge.

TOME NEUVIÈME, avec 20 planches.

Max. Collignon. Situla en ivoire provenant de Chiusi (Musée du Louvre).
Camille Gaspar. Le peintre céramiste Smikros, à propos d'un vase inédit du Musée de Bruxelles.
E. Audouin. La Minerve de Poitiers.
Camille Benoît. La Résurrection de Lazare par Gérard de Harlem.
Eugène Müntz. Tapisseries allégoriques inédites ou peu connues.
Georges Bénédite. Un guerrier libyen, figurine égyptienne en bronze incrusté d'argent, conservée au Musée du Louvre.
Edmond Pottier. Epilykos. Étude de céramique grecque.
Ant. Héron de Villefosse. Le Canthare d'Alise.
Théodore Reinach. Le Sarcophage de Sidamaria.
Gustave Schlumberger. Deux bas-reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque, faisant partie de la collection de Mme la Comtesse R. de Béarn.

TOME DIXIÈME, avec 21 planches.

Max. Collignon. Sculptures grecques trouvées à Tralles (Musée impérial ottoman de Constantinople).
Salomon Reinach. Vase doré à reliefs (Musée de Constantinople).
E. Pottier. Note complémentaire sur Epilykos.
P. Hartwig. Danaé dans le coffre, hydrie appartenant au Musée de Boston.
Joseph Buche. Le Mars de Coligny (Musée de Lyon).
Théodore Reinach. Note additionnelle sur le sarcophage de Sidamaria.
André Michel. La Madone dite d'Anvillers (Musée du Louvre).
Georges Bénédite. Une nouvelle palette en schiste.
P. Perdrizet et **L. Chesnay.** La métropole de Serrès.
F. de Mély. Vases de Cana.
Marcel Dieulafoy. La statuaire polychrome en Espagne, du XIIe au XVe siècle (Aragon et Castille).
Paul Leprieur. Le don Albert Bossy au Musée du Louvre.
Camille Benoît. Le tableau de l'Invention de la Vraie Croix et l'École française du Nord dans la seconde moitié du XVe siècle.

TOME ONZIÈME, avec 41 planches.

Salomon Reinach. Le manuscrit des Grandes Chroniques de l'histoire de France de la Bibliothèque de Philippe le Bon, à Saint-Pétersbourg, reproduit en 41 planches en héliogravure.

TOME DOUZIÈME, avec 20 planches.

Georges Bénédite. La stèle dite du Roi serpent.
Léon Heuzey. Le chien du roi Soumou-Hou (fouilles du capitaine Cros en Chaldée).
Max. Collignon. Deux lécythes attiques à fond blanc et à peintures polychromes (Musée du Louvre et Musée archéologique de Madrid).
André de Ridder. Bronzes syriens.
Ant. Héron de Villefosse. Les sarcophages peints trouvés à Carthage.
Paul Gauckler. Un catalogue figuré de la batellerie gréco-romaine : la mosaïque d'Althiburus.
H. Omont. Dosiades et Théocrite offrant leurs poèmes à Apollon et à Pan.
Étienne Michon. Un bas-relief de bronze du Musée du Louvre.
Étienne Michon. Lécythe funéraire en marbre de style attique (Musée du Louvre).
G. Schlumberger. L'inscription du reliquaire byzantin en forme d'église du Trésor d'Aix-la-Chapelle.
F. de Mély. Le Trésor de la sacristie des Patriarches de Moscou.
Arthur Frothingham. Le modèle de l'église Saint-Maclou, à Rouen.
André Michel. La Vierge et l'Enfant, statue en pierre peinte.
Gaston Migeon. Deux œuvres de la Renaissance italienne.

TOME TREIZIÈME, avec 21 planches.

Georges Bénédite. A propos d'un buste égyptien récemment acquis par le Musée du Louvre.
Jean Capart. Tête égyptienne du Musée de Bruxelles.
Jean Ebersolt. Fresques byzantines de Nereditsi d'après les aquarelles de M. Brajlovsky.
André Michel. Saint Matthieu écrivant sous la dictée de l'ange, bas-relief en pierre (Musée du Louvre).
Raymond Kœchlin. Les retables français en ivoire du commencement du XIVe siècle.
Gaston Migeon. Trois faïences orientales lustrées au Musée du Louvre.
F. de Mély. Le retable de Boulbon au Louvre et les miniatures de Chugoinot à Aix-en-Provence.
Étienne Michon. Note additionnelle sur un bas-relief de bronze du Musée du Louvre.
G. Perrot. Une statuette de la Cyrénaïque et l'Aphrodite anadyomène d'Apelle.
F. de Mély. La tête d'Éros de la Collection d'Harcourt.
Max. Collignon. Tête d'Éros en marbre de la Collection d'Harcourt (appartenant à Mme de Bioncourt).
E. Pottier. Une clinique grecque au Ve siècle (Vase attique de la Collection Peytel).
Max. Collignon. Une sculpture d'Égine : tête d'Athéna en marbre (Collection de M. le marquis de Vogüé).
Paul Gauckler. Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs à Thabraca.
Ph. Lauer. La Capsella de Brivio (Musée du Louvre).
P. Vitry. Deux têtes décoratives du XIIIe siècle, appartenant à M. Pol Neveux.

TOME QUATORZIÈME (sous presse).

TOME QUINZIÈME, avec 18 planches.

Philippe Lauer. Le Trésor du Sancta Sanctorum.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 4258